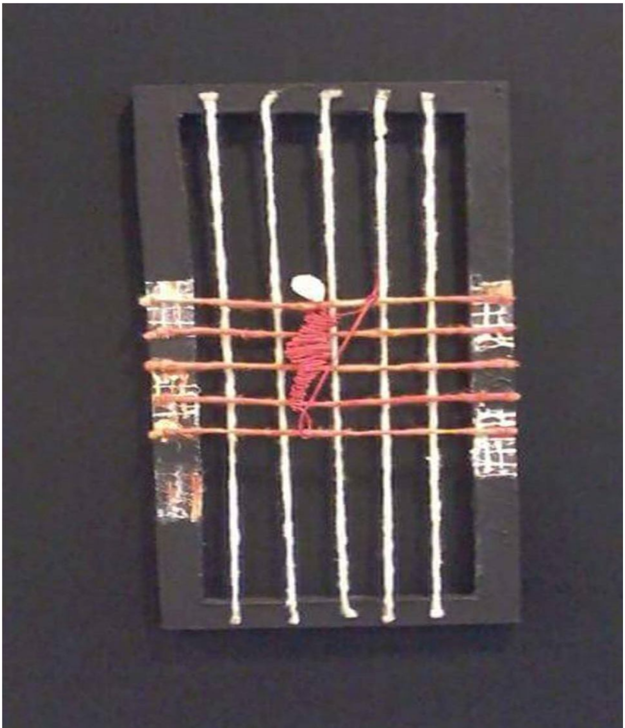
د. مصطفى رمضانى



إبداعية السيد حافظ في السرد والدراما

المؤلف: مصطفى رمضاني
الكتـــاب: إبداعية السيد حافظ في السرد والدراما
لوحة الغلاف: الفنانة زكية مركَوم
رقم الإيداع القانوني:

مقـدمـة

هذا كتاب كان في الأصل عبارة عن دراسات وأبحاث كتبت في فترات متباعدة حول تجربة المبدع المصري السيد حافظ. أو لنقل هي نظرات نقدية في تلك التجربة الغنية كما وكيفا. وهي نظرات كانت مشروطة بسياقاتها الخاصة. وقد عنّ لي أن أنشرها في كتاب بعد أن قمت بتنقيح بعض الأمور الجزئية، ولكني حافظت على جوهرها كم جاءت في صيغتها الأولى.

وهي دراسات تلقي الضوء على تجربة هذا المبدع الذي ساهم في إثراء الخزانة العربية بنصوص غزيرة تغطي أهم الأجناس الأدبية من مسرح وقصة ورواية وسيناريو، علما بأنه إلى جانب ذلك يكتب الشعر والقصة ومسرح الأطفال. وهو أيضا مخرج مسرحي وباحث... هو مفرد بصيغة الجمع في مجال تنوع الكتابة وأساليبها.

ولعل أهم ما يميز تجربته في الكتابة والإبداع التي تمتد على أكثر من نصف قرن من الزمن، أنه مبدع مهووس بالتجريب. فهو في لا يركن إلى نموذج ثابت ولا يحتذي الأساليب المتداولة، وإنما يركب صهوة المغامرة ليقدم نموذجه الخاص.

وغالبا ما يكون نموذجا مستفزا وغير مهادن.

وتتنوع أنماط التجريب عنده بين أسلوب الكتابة وكيفية التعامل مع تقنياتها في الحوار والسرد وتقسيم الفضاء وتنظيم الأحداث، وكذا اقتراح مصطلحات ومفاهيم جديدة، سواء في مجال المسرح أم في مجال السرد، ناهيك عن الخصائص الأسلوبية التي تحضر بكثافة في أغلب أعماله، من قبيل الگروتيسك، والكوميديا السوداء، والميتامسرح، والميتاسرد، والتهجين، وتداخل الأجناس الفنية، وغير ذلك مما يندرج كله ضمن عملية التجريب كما سنبينه في هذا الكتاب.

أكيد أن هذا الكتاب لا يدعي الإحاطة بتجربة السيد حافظ الإبداعية في شموليتها. فهي من الغنى والتنوع ما يجعلها عصية على الاستيفاء والإحاطة بكل القضايا الفنية والتيماتية التي تميزها، ولكننا نحاول الاقتراب من أهم ما يميزها كي يطلع عليها القارئ وتكون بذلك مدخلا لها، علها تفتح أمامه شهية القراءة وتغريه بمعرفة المزيد عنها، لأنها بالفعل تستحق أن نقف عندها ونكتشف أسرارها الفنية.

والله الموفق

د. مصطفى رمضانى

كتابات السيد حافظ
تراهن على الابتداع لا الاتباع

نعتبر السيد حافظ واحدا من المتبتلين في محراب الإبداع. كتب في الشعر والمسرح والسرديات. هو مفرد بصيغة الجمع. حاضر بالقوة والفعل في المشهد الثقافي العربي منذ ما يفوق الستة عقود، أنجز خلالها ما يتجاوز المائة من الأعمال الإبداعية التي صارت اليوم مادة للدرس الأكاديمي في مختلف الجامعات العربية، باعتبار أن كثيرا من أعماله المسرحية والروائية تدرّس في بعض الجامعات العربية. كما أن بعضا منها أنجز حولها أطاريح ورسائل لنيل شواهد الدكتوراه والماستر. وهذا أمر يفيد أن الرجل مرجعية ثقافية معتمدة لدى المؤسسات العلمية الرسمية، فضلا عن التداول العام لإنتاجاته الإبداعية في كل أرجاء الوطن العربي. بل إن بعض تلك الأعمال ترجم إلى لغات عالمية. وباب الترجمة كما نعلم هو الباب الطبيعي الذي نلج منه إلى العالمية، ولكنه باب لا يلجه إلا من أوتي القدرة على التأثير وعلى اختراق فضاء المحلية الضيقة لمعانقة الأفاق الرحبة للمتلقي العالمي. وهذا ديدن الكتاب الأصلاء بكل تأكيد.

وإلي جانب الكتابة الأدبية، فإن السيد حافظ يمارس الفن إجرائيا، باعتباره مخرجا وكاتب سيناريوهات لغرض

إنجازها عمليا فوق الركح أو على الشاشة. كما أن نصوصه المسرحية قدمت في كثير من المسارح محليا ودوليا برؤى وتصورات إخراجية متعددة، ومنها تلك المسرحيات الموجهة للأطفال. وهو النوع الأصعب فيما يتعلق بخطاب المسرح عموما. ولم يكن السيد حافظ ليلج عالم مسرح الأطفال لو لم يكن متسلحا بمعرفة بعوالم الطفولة، وخلفياتها المعرفية، والعلمية والفلسفية. فهو أحد خريجي شعبة علوم التربية التي تركز بدورها على علم النفس وعلم الاجتماع، فضلا عن الجوانب الديداكتيكية التي هي مطلب أساسي في مسرح الأطفال كما يعلم الجميع.

ولعل أهم ما يميز السيد في مسيرته الإبداعية الطويلة، أنه كاتب مهووس بالتجريب. فهو لا يستقر على حال، ولا يقف عند شكل أو نمط فني ثابت. فهو كاتب متجول في رحاب التجريب بحثا عن المناطق البكر التي قد تستفز المتلقي، وتدفعه إلى التأمل والتساؤل وإشغال الذهن، لأنه يبحث عن المغاير والمختلف، رغبة منه في ملاحقة التحولات التي يعرفها المجتمع وما يعرفه من تطور في الذائقة الفنية، وما تقتضيه من بحث عن أساليب قد لا تستجيب لأفق انتظار

المتلقي في الراهن من الزمن والمكان بالضرورة. فهو يكتب كتابة صدامية مستفزة لا تراهن على الاتباع بقدر ما تراهن على الابتداع، حتى في العلاقة التي تربطه بقارئه. وكأني به يكتب لقارئ ضمني، يستشرف من خلاله المستقبل. وبذلك تكون الكتابة عنده وسيلة لتهييء هذا المتلقي وتدريبه على كيفية تقبل مثل هذه الإبداعات الصادمة والمستفزة والمغايرة للنمطية السائدة. تلك هي سمة الإبداعية التي هي منطلق الحداثة والحق. ويبدو أن السيد حافظ ما يزال مصرا على الإبداع والتجديد رغم ما يعيشه من غبن اجتماعي، وجحود على مستوى المؤسسات الرسمية.

لقد مارس السيد حافظ المسرح من منطلق تجريبي حتى صار اليوم أحد رواده. فهو يكتب بلغة مستفزة، ويتطرق لقضايا تتميز بحساسياتها التاريخية والسياسية، ويتوسل بأسلوب فيه كثير من الإثارة والغرائبية، الشيء الذي يؤهل كتاباته لتدرج في خانة كتابات الرؤية الفنتازية للعالم. وهي كلها خصائص تؤهله هو الآخر ليكون كاتبا صداميا غير مهادن. فهو لا يقدم مادة أدبية ليريح القارئ، وإنما يقدمها وهو يدرك أنه سيقلقه، سواء فيما يقدمه من معطيات

ومعارف، أم في طريقة تقديمها وآليات الاشتغال على مادته الفنية، وضمنها أسلوبه الذي تتقاسمه أنماط إبداعية متنوعة داخل النص الواحد.

السيد حافظ يكتب بعين المخرج. وهذا ليس غريبا إذا ما علمنا أنه مخرج مسرحي أخرج كثيرا من الأعمال المسرحية في مصر وفي الخليج العربي. بل هو سينمائي أيضا لأنه قدم للتلفزيون كثيرا من الأعمال الدرامية رفقة مخرجين مرموقين في الوطن العربي. وتحضر هذه الرؤية الدرامية في جل أعماله، حتى السردية منها ولاسيما في رواياته.

وفيما يخص الجانب السردي ـ ولاسيما في رواياته الأخيرة ـ، نلاحظ سمة تداخل الأجناس الأدبية والفنية، حتى إن القارئ ليحتار أحيانا أين يصنف تلك الإبداعات. فهي تجمع بين الشعر والسرد والدراما، مما يؤهلها لتكون كتابات شاملة في جانبها الفني.

صحيح أن بعض الدارسين يتحدثون عن خاصية المسرواية في كتابات السيد حافظ، ولكن الأمر فيما نعتقد يتجاوز ذلك إلى حضور أكثر من جنسي المسرح والرواية في جنس أدبي

واحد. وهي في مجملها روايات كبيرة الحجم، وذات نفس ملحمي، بشكل متسلسل يصح لنا إدراجها في خانة ما يسمى بالروايات النهرية.

إن المبدع السيد حافظ عموما يكتب بصور الشاعر، وأسلوب الروائي، ومونطاج السينمائي، وخيال التشكيلي، ومعرفة المؤرخ. وهذا ما يجعلنا نصف السيد حافظ بكونه كاتبا شاملا. فعلا هو كذلك. أو كما قلنا في البداية هو مفرد بصيغ الجمع.

التجريب
في مسرح السيد حافظ

السيد حافظ هو أحد من المبدعين الذين ظلوا يشغلون القراء بشكل متواتر، ذلك بأن أعماله تخلف أصداء متفاوتة من حيث التلقي في كل ارجاء الوطن العربي، ولكنها متفق عليها من حيث الإثارة والاستفزاز، بسبب أسلوبها المثير، وتقنياتها الطريفة، وموضوعاتها التي تصب في صميم اهتمامات المواطن الجوهرية لتأخذ أبعادا إنسانية. ولعل نظرة خاطفة إلى عناوين مسرحياته تؤكد هذا الطابع الاستفزازي الذي يثير الغرابة. ومن هذه العناوين مثلا "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى"، و"الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء"، و"حدث كما حدث، ولكن لم يحدث أي حدث"، و"حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان"، و "هم كما هم ولكن ليسوا هم الزعاليك"، و"حبيبتي أميرة السينما"، و"سيزيف القرن العشرين". وفي مجال السرديات، نقرأ العناوين التالية على سبيل المثال لا الحصر "مسافرون بلا هوية" و"نسكافيه" ، و"قهوة سادة" و"كابتشينو"، و"شاي أخضر" و"شاي بالياسمين" و "كل من عليها خان"، و"حتى يطمئن قلبي"، و "ما أنا بكاتب" وغيرها...

وقد لحقت هذه الغرابة طريقة تقسيم المسرحيات أيضا. فهو لم

يقسم مسرحياته حسب الطريقة التقليدية إلى فصول ومشاهد، وإنما قسمها تقسيما ينسجم مع طبيعة الموضوع المعالج. وهكذا نجده يستخدم في مسرحية "الطبول الخرساء" مصطلح "التحول" بدلا من الفصل، فيقسمها إلى ثلاثة تحولات. وفي مسرحية "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث"، يلغي كل الفصول، ويقرب بين تقنية القصة وتقنية المسرحية، ليبدأ بما سماه "مسودة خاصة"[١]. أما في مسرحية "حبيبتي أميرة السينما"، فيقدم مصطلح "لقطة" باعتباره مصطلحا من مصطلحات السينما، في حين يوظف مصطلح "الجسر" في مسرحية "ستة رجال في معتقل"[٢]، لأنه يعكس معنى العبور الذي يتحدث عنه هذا العمل من خلال المقاومة الفلسطينية ونضالها المستميت لتحرير الأرض. ويستخدم مصطلح "الإشارة" في مسرحية "علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا"، نظرا إلى الطابع الرمزي المكثف لشخصيات المسرحية والدلالات المعقدة التي تخفيها، وكذا بما لمصطلح الإشارة من إيحاء ودلالة في الخطأب الصوفي. ولما كانت مسرحية

---

[١] المسرحيتان مطبوعتان ضمن سلسلة أدب الجماهير، الإسكندرية، ١٩٧٢.
[٢] المسرحيتان مطبوعتان في كتاب واحد ضمن مركز الوطن العربي، الإسكندرية، ط٢، ١٩٨١.

"الخلاص"[١] تتحدث عن صراع الشعب المصري ضد العدو، والحدود التي فرضها عليه نفسيا واجتماعيا وسياسيا، فقد فضل استخدام مصطلح "الحد"، وهكذا...

وبما أنه كتب لمسرح الأطفال، فقد أبى إلا أن يطبع هذا اللون من المسرح بالتجريبية كذلك، وإن ظل مشدودا إلى التراث عامة وإلى الحكايات الشعبية على وجه الخصوص. ومن بين أعماله المسرحية الخاصة بالأطفال نذكر: "الشاطر حسن"، و"ساندريلا"، و"سندس"، و"فارس بني هلال"، و"علي بابا"، و"عنترة بن شداد"[*]، وهي كلها مسرحيات تربوية تستلهم حكايات شعبية قصد التوجيه والتربية الفنية، وتعتمد على لغة شاعرية بسيطة، ولكنها في نفس الوقت تشغل ذهن الطفل وتحثه على التفكير والتساؤل.

وفي كل أعماله، يظل موضوع العدل والديموقراطية والصراع الاجتماعي من أهم الموضوعات التي عالجها؛ ولكن كل مرة بطريقة مختلفة وبأسلوب مغاير. ولا شك في أن

---

[١] المسرحيتان مطبوعتان كذلك في كتاب واحد ضمن مطابع صوت الخليج، الكويت، ١٩٨٢.
(*) طبعت كل هذه المسرحيات في دار آزال، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

لارتباطه بمثل هذه الموضوعات ما يبرره، ذلك بأن السيد حافظ من المبدعين الذين ينتمون إلى جيل التمرد بسبب معايشته لأخطر الهزائم العربية، وبعدها بالإحباطات الاجتماعية والسياسية التي خلقت أجيالا من المواطنين المنهزمين والمحبطين نفسيا، ويحلم بمجتمع يوفره لهم الكرامة والاستقرار والأمل. وكما يقول عنه سعد أردش: "كاتبنا إذن من جيل عاش صباه ويعيش شبابه ملتاعا يكتوى بسلسلة من الهزائم الوطنية والقومية، وكان من الممكن أن يعيش عصر التحرر والاشتراكية والعدالة والعتق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال السابقة"[١].

وبما أن هذه الأهداف لم تتحقق، ولم يحس الكاتب بملامح واضحة تبشر بإرهاصات عصر التحرر والاشتراكية، فقد اكتفى بأن يعيشه في الوهم عبر الحلم مع أبطال مسرحياته الموجهة للكبار والصغار على حد سواء. لذلك نجد أن أغلب تلك الشخصيات يجسد هذا الحلم بنوع من التفاوت، ولكنها جميعا تعيش المفارقة الإشكالية ذات الطابع الدونكيشوطي بين أحلامها الجميلة وواقعها المر. لذلك نلاحظ أن أغلب أبطال

---

[١] من مقدمة مسرحية حبيبتي أميرة السينما، ط٢، ١٩٨١، ص: ٥.

تلك الشخصيات يعيشون صراعا مريرا ضد مثبطات الواقع وتناقضاته، فيصارعون بأسلحة دونكيشوطية فينهزمون لأن أسلحة الواقع الحديدية أقوى من أسلحتهم الخشبية.

ويبدو أن هزيمتهم هي هزيمة مجتمع بكامله بكل هياكله ومؤسساته، بما فيها المؤسسات القافية. ولعل هذا هو ما جعل المؤلف يعيد النظر في كل شيء بما في ذلك وسائل الإبداع الفنية والتقنية، باعتبارها في نظره تجليا من تجليات تلك المؤسسات، أي جزء من ذلك الواقع الموبوء الذي لم يفرز غير الهزائم.

فكتاباته تنتمي إلى كتابات الردة؛ تنتقد الواقع وتعريه وترفضه وتبشر بواقع أفضل بأسلوب تجريبي يخالف ما هو معهود في الكتابات السائدة. لذلك ذهب أحد الدارسين إلى أن مسرح السيد حافظ كُتب من أجل القرن الواحد والعشرين، لأنه مسرح تنبؤي يقوم بعملية الاستشراف الحضاري. يقول الدكتور إبراهيم عابدين: "مسرح السيد حافظ ربما يكون هو المسرح المتمخض عنه مسرح القرن القادم، ومسرحه جدير بالتأمل والدراسة... فهو يحاول أن يجد صيغة جديدة، وهو أيضا يبحث عن أشكال متقدمة تتعدى ما عرفناه من الأشكال

المسرحية من أرسطو إلى اللامعقول وبريخت..." [١]. ويرى ناقد آخر أن محاولات هذا المبدع الطليعي "تجاوزت حد التمرد إلى حد الثورة على كل التقنيات المعروفة وغير المعروفة[٢].

إن معنى التمرد في مسرح السيد حافظ لا يعني إلغاء التراث وما يرتبط به من قضايا فكرية وفنية وغيرها، ولكنه يعني وضع كل شيء موضع الدراسة والنقد. لهذا نجده يستلهم عناصر التراث ويوظف أحداثه وشخصياته توظيفا معاصرا، ويساهم بذلك في بناء صرح الحداثة المسرحية، ذلك بأن الحداثة الحق فكر حيوي متحرك منساب لا ثبات له ولا استقرار. فهي تنفتح على الماضي برؤية نقدية، وترتبط بالحاضر وقضاياه المصيرية بواقعية غير مهادنة، وتستشرف المستقبل برؤية تنبئية.

ولعل مسرحيته "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري"* من أهم نصوصه التي تعامل فيها مع التراث الإسلامي تعاملا نقديا،

---

[١] دراسات في مسرح السيد حافظ، ج١، مطبعة مدبولي، مصر، ١٩٨٨، ص: ١٢٦.

[٢] مصطفى عبد الغني، المسرح المصري في السبعينات، سلسلة المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ٤٢٨، ١٩٨٧، ٦٥.

* شارك في تأليفها معه محمد يوسف، مطابع صوت الخليج، الكويت، ١٩٨١.

ذلك بأنه استلهم إحدى الشخصيات الإسلامية التي كانت لها مواقف متقدمة فيما يخص قضايا اقتصادية واجتماعية وإنسانية هي شخصية أبي ذر الغفاري المعروف في التراث الإسلامي بمواقفه الثورية البانية من أجل العدالة والمساواة والكرامة. فهو في هذا النص المسرحي يتحول إلى مناضل ثوري يناضل ضد السلطة التي صادرت حرية التعبير وفرضت القمع والإرهاب محل الديموقراطية. وتتجاوز ثوريته حدود المكان والزمان لتصبح قضيته قضية الإنسان المضطهد أنى كان، لأنه يدافع عن القيم المطلقة السامية التي لا وطن لها ولا حدود ولا عرق ولا دين.

وعلى هذا الأساس يمكن الحديث عن عملية تثوير الشخصية الإسلامية من منظور معاصر. فحتى وإن كان أبو ذر في المسرحية رمزا لأي إنسان مضطهد، فإنه مع ذلك يحمل كثيرا من سمات الشخصية التراثية كما تحدثنا عنها المصادر. وهذا يعني أن المؤلف احترم شروط التعامل مع التراث، ولم يقم بإسقاط سياسي متعسف كما يفعل كثير من الكتاب الذين يختفون وراء الشخصيات التاريخية لمواجهة التناقضات السائدة. فعملية الاستلهام التراثي عنده "تشير إلى عملية

الوعي والإدراك من خلال ملحمة الصراع والمتناقضات في عالم الواقع والخيال"[١].

تتكون المسرحية من ثلاث بؤر مسرحية. ومصطلح البؤرة هنا يقابل المصطلح التقليدي المعروف بمصطلح "الفصل". البؤرة الأولى بعنوان التفسير، والثانية بعنوان الإدراك، أما الثالثة فبعنوان الموقف. وتترابط هذه البؤر فيما بينها ترابطا جدليا، لأن كل بؤرة تؤدي إلى البؤرة الموالية بشكل عقلاني وتفاعلي. كما أنها كلها تخدم الفكرة المحورية في النص بطريقة تصاعدية، وما هذه الفكرة غير وظيفة الفكر الثوري في مجتمع استبدادي.

وقد ألصق المؤلف صفة الثورية بشخصية أبي ذر الغفاري، إذ يستلهم جوانب مشرقة من حياة هذا الصحابي ومن بعض الصحابة الذين يقاسمونه بعض المواقف الثورية والمتنورة في جانبها الاجتماعي والاقتصادي والإنساني. وهي في جوهرها كلها تنحدر من الروح الإسلامية السمحة ومن مبادئه المبنية على العدالة والمساواة واحترام الحقوق.

---

[١] محمد عزيز نظمي، السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي، مركز الوطن العربي للنشر والإعلام، الإسكندرية، ١٩٨٨، ص: ١٧.

فمن المعروف أن ابن سعد جعل أبا ذر ضمن الطبقة الثانية من أصحاب رسول الله ﷺ، ووصفه بأنه كان يغضب للحق بسرعة، ويدعو إلى القوة لصالح العدالة. ويروي عنه أن الرسول عليه السلام سأله يوما ماذا سيفعل إذا استأثر المسؤولون بالفيء، فأقسم أبو ذر بأنه سيستعمل سيفه حتى يرد الحق لأهله[١].

ويبدو أن السيد حافظ استفاد من سيرة هذه الشخصية. لذلك نلمس كثيرا من مظاهر التناص في عمله. وهي كلها تناصات خارجية تحيلنا على مرجعيات تاريخية حقيقية. ولكن أبعادها ذات طابع رمزي خالص، مما يجعل الأحداث والشخصيات علامات دالة تملك قابلية تعدد القراءات والتأويلات ضمن سياق خاص هو موضوع العدالة والديموقراطية. كما يجعل العمل في جوهره يأخذ منحى تجريبيا، من منطلق تطويع التراث وجعل أبعاده تخدم قضايا إنسانية راهنة.

فمنذ البداية، يشعرنا المؤلف بوعيه التأصيلي حين يستغل تقنية الراوي المعروفة في قصصنا الشعبي. وهي تقنية

---

[١] عن ابن سعد، الطبقات الكبرى، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، مجلد ٤، ط ١٩٥٧، ص: ٢٢٦.

موسومة بالحياد عادة، ولكن السيد حافظ يأبى إلا أن يكسر هذه القاعدة، فيجعل الراوي ـ أو الكورس ـ يتحدث بلسانه ويعبر عن مواقفه تجاه الصراع الذي يخوضه أبو ذر:

المؤدي: وتموت غريبا في أرض الله الواسعة.

وتموت غريبا بين خلق الله الجائعة.

وتموت بعيدا ولم تحسم القضايا.

بين أغنياء البلاد والفقراء العرايا[١].

ويتضح التناص في هذا المشهد الأول جليا، لأنه يحيلنا على واقعة نفي خليفة المسلمين سيدنا عثمان بن عفان لأبي ذر إلى مكان الربذة الخالي حيث مكثت حتى وافته المنية معدما، وبجانبه زوجته التي لم تجد ما تكفنه به[٢]. غير أن المؤلف قام بعملية انزياح للنص الأصلي، وقدم هذا الحوار ليكون بداية التوتر، رغم أنه في الأصل يوحي بنهايته مادام البطل قد مات، وبموته ينتهي ذلك التوتر. ولكن فعل الموت يحمل بعدا رمزيا، لأنه يشكل بؤرة من بؤر هذا التوتر خصوصا بالنسبة

---

[١] ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري، مطابع صوت الخليج، ص: ١٣.
[٢] الطبقات الكبرى، مجلد ٤، ص: ٢٣٢-٢٣٣.

للسلطان فاتك. فالموت يصبح فاعلا في إقلاقه رغم طابعه السكوني، ويحيل على معنى البعث الذي يؤمن به المؤلف باعتباره ولادة استشرافية للحق والعدالة.

وحتى يؤكد الطابع التأصيلي لهذه المسرحية ويلتحم أكثر بالجمهور العربي الشعبي، استلهم فضاء الحلقة بديلا للخشبة الإيطالية، لأنه فضاء تقليدي شعبي يلائم طبيعة الشخصيات المسرحية. وقد قسمه إلى أركاح؛ كل ركح يختص باحتضان الحالة أو الزمن أو الموقف المناسب له.

وهو تقسيم ينم عن وعي المؤلف بمكانة الفضاء المسرحي داخل العمل المسرحي، ما دام الفضاء هو الذي يتحكم في كل الأدوات السينوغرافيا، وعلى أساسه يتصرف المخرج في تقنيات العرض.

ولتأكيد هذه العملية أكثر، استعان بالإنارة وجعلها تفصل بني الأركاح الثانوية داخل الركح الأساسي، ليظهر الزمان أو المكان تبعا لذلك من خلال البقع الضوئية والبعد الدلالي الذي ترمز إليه. وتقوم هذه البقع بوظيفة أخرى تتمثل في تعويضها للراوي عن طريق الومضة التراجعية، فتنقلها من ركح إلى

آخر يفيد ـ في النص ـ معنى تغير الزمن والمكان أو الحدث المسرحي دون الاستعانة بوسائل التلقين التقليدية. كما أنها تسعفنا في معرفة الشخصيات والتطور الذي يلحقها عن طريق المونولوج، لأن كثيرا من الجوانب النفسية لا يمكن للغة العادية أن تعبر عنها. لذلك يستعين المؤلف بلغات أخرى حركية أو بصرية أو غيرها لتقوم مقامها. فالسينوغرافيا كما نعلم لغة قد تنوب عن اللغة المنطوقة؛ بل قد تكون أكثر بلاغة منها أحيانا، شأنها في ذلك شأن لغة الصمت والإشارة كما يؤكد ذلك المتصوفة، إذ "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"[١]. ولغة السينوغرافيا في جوهرها لغة إشارية رمزية حافلة بالشعرية التي لا تدرك إلا في سياقها الإبداعي الخاص.

وكذلك الشأن بالنسبة إلى وظيفة الراوي، لأنه لا يستطيع أن يعبر بأصالة عن بعض الكوامن الدقيقة. لذلك فضل السيد حافظ أن يستعين بزوجة أبي ذر لتقوم بهذه المهمة حين يتعلق الأمر بوصف شخصية زوجها. ويأبى إلا أن يكسر تسلسل الأحداث ليبدأ المسرحية من نهايتها. وهذه العملية مقصودة لتكسير نمطية التفكير عند المتلقي، وهي نمطية تقتضي

---

(١) محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري، كتاب المواقف، مكتبة المتنبي، القاهرة، ١٩٣٤، ٥١

الانطلاق من البسيط إلى المركب ومن البداية إلى ما بعدها بشكل متواتر ومتدرج.

من هنا نجد أن المسرحية تبدأ بوصف حالة أبي ذر الغفاري في مرحلة حياته الأخيرة وهو يلفظ أنفاسه بين أحضان زوجته. وهذا المشهد يحدد معنى الاختفاء كما يقتضي المنطق، لأن فعل الموت لا يؤول إلا إلى هذا المعنى. ولما كان المؤلف يؤمن بالنزعة الاستشرافية البانية، فقد ركز على هذا البعد من خلال فعل البعث الثوري. لذا أصبحت مرحلة الاختفاء عنده تمهيدا أو تبشيرا لمرحلة الظهور. ومن ثم نفهم أن وجهة المؤلف تتجه نحو المسرح الملحمي الانتقادي الهادف والتنبؤي. وهي وجهة ستطبع كل المسرحية كما سنبين ذلك فيما سيأتي. وحتى نتعرف إلى هذه الشخصية الملحمية في النص، نقف عند هذا التصريح لزوجته التي تعرفنا بحقيقة أبي ذر:

(بقعة ضوء على امرأة تجلس بجوار أبي ذر الغفاري الذي يبدو عليه أنه في الحشرجة الأخيرة).

المرأة: ("زوجة أبي ذر")

يا سيدي

ومنبت الفكر الشريف

يا حلم الرجال الخصيب،

ومنبت الفكر الشريف

تسلقت أفكارك حوائط البيوت الضيقة المختنقة وسقوف الأكواخ.

بين كل حانة وحانة مسجد

وبين كل لص ووال جمع من الفقراء والمساكين

وبين الحق والباطل سجون الجلادين

....

وأنت هنا... تشرب رملا وتأكل رملا هنا..

إلى جواري..

وهناك.. في المدينة..

بين كل رجل ورجل رجل من الشرطة السرية

وبين صوتك وصوت الناس

التضليل والضلال المبين..

وبين كل مضغة ومضغة من الطعام قلق المجاعة

يا شريدا... استيقظ

يا "أبا ذر"، يا غريبا، منفيا
حدق في الأفق الأزرق واستيقظ[١].

وحتى يعطي للمسرحية بعدها الملحمي، يتجاوز السيد حافظ الطرح الكلاسيكي الأرسطي فيما يخص تقسيم قاعة العرض وعلاقات الإنتاج المسرحي. لهذا نراه يكسر الجدار الرابع الذي يفصل بين الممثلين والجمهور ليصبح الحوار مفتوحا، فيشارك هذا الجمهور في الحوار والمناقشة، ويصير بذلك فاعلا في العرض المسرحي يقظا واعيا بالأحداث وما ترمز إليه مما يحدث في المجتمع الذي تغيب فيه الديموقراطية.

ومن الواضح أن هذه المشاركة الكلية في العمل المسرحي لم تكن لتتحقق لولا أن الحدث المسرحي الذي اعتمده المؤلف يرتبط بالواقع، وبالتناقضات التي تتخبط فيها هذه الجموع المستضعفة، والمتربصة بفرصة الخلاص من كل أنواع القمع والكبت والمصادرات. ولما كانت أحداث المسرحية ترتبط بهمومهم، فقد وجدوا فجوة للتنفيس ولإفراز مكبوتاتهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

---

[١] ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري ، ص: ١٤ ـ ١٥.

إن أبا ذر الغفاري كما يصوره النص المسرحي ليس صحابيا يملك الفقه والسنة فقط، وإنما أيضا مناضل وهب نفسه لخدمة هؤلاء المستضعفين. لذلك فهو لا يفرق بين حياته وموته، وبين بيته ومنفاه، لأن الأشياء لا تتحدد بوجودها المادي فحسب، ولكنما تتحدد بمدى تأثيرها في الحياة كذلك؛ وهو الأمر الذي يفسره أبو ذر حينما يقر أن غربته الحقيقية هي أن يرى الناس جياعا يهدهم الظلم والانكسار:

صوت ١: أبو ذر؟؟

صوت ٢: من أين أتيت؟

من بيتك أم من منفاك؟؟

أبو ذر: لا فرق..

منفاي أنين الجائع،

وانكسار المظلوم،

وجوع الفقراء

صوت ٣: أنت بيننا ولا ندري؟؟

أبو ذر: وأجوع وأعرى

وأصرخ، وأنادي:

يا فقراء،

يا مظلومين،

يا جائعين

اضربوا بسيف الجوع[١].

فالنص يطرح معادلات جديدة تعتمد على منطق الواقع، وليس منطق الحقيقة ليكسر المفاهيم السائدة تجاه بعض الأشياء والقضايا. وهذا الطرح يعتمد على تقنية أساسية في المسرح الملحمي، ونعني بها تقنية التغريب، ذلك بأن المؤلف يسعى إلى مخاطبة ذهن المتلقي قصد تحريك مداركه. فهو يقدم الأحداث والمفاهيم بشكل مثير وغريب حتى يستفز ذهن المتلقي ويقلقه؛ ومن ثم يحرك فيه فضول التساؤل والبحث والتفكير. وبهذا يكون مسرح السيد حافظ مسرحا يصادر كل

---

[١] نفسه، ص: ١٥-١٦.

فرجة عاطفية تعتمد أسلوب التلقين والاستيعاب، لأنه ليس مسرح متعة فقط، ولكنه مسرح عقل وتفكير وجدل واستفزاز.

إن السيد حافظ يعتمد على التغريب الملحمي إذن قصد إشغال ذهن المتلقي لحل أبعاد الأحداث المسرحية أولا، ولفهم العلاقة التي تربط هذه الأحداث بالواقع الفعلي ثانيا. فهناك صلات متعددة الوشائج بين واقع المسرحية باعتباره مجموعة من العلامات الإيحائية الدالة، وبين الواقع الفعلي باعتباره مجموعة من الأحداث، والأفعال والعلاقات والقيم. لهذا فالخوف لم يعد صفة معنوية تحول دون تحقيق الغايات، ولكنه صار مخلوقا حيا تمتد سلطته وقمعه ليلاحق المضطهدين والمحرومين في المنازل والمساجد والأسواق. وفي كل مرة يظهر هذا الخوف بمظهر جديد ويتقنع بألف قناع وقناع، حتى صارت حياتهم منفى وغربة قسرية:

صوت ٥: لقد أصمنا الجوع، وأخرسنا الفقر

أبو ذر: لا... لا... لم يكن الجوع ولم يكن الفقر

(يحدق في وجوههم ثم تتغير نبرة صوته).

لا.. لا يا أصحابي..

الخوف. الخوف هو الذي أصمكم وأخرسكم

لقد رأيته بعيني يدخل بيوتكم في الليل

مدعيا أنه من رجال الشرطة السرية

مدعيا أنه من رجال العيون السرية

(يتقدم نحو المسرح)

جئت لفصل الناس عن الناس..

جئت (يخطو نحو المسرح)

لأنذركم..

أنه عصر الموت للروح

هل تدركون يا أصحابي كيف ينفيكم الخوف

وأنتم في بيوتكم تتضورون جوعا

وتنامون على الحزن والفقر والحاجة؟؟[١].

ويتبين من طرح السيد حافظ هذا أنه يؤمن بأن الإنسان هو خالق واقعه وليس العكس. فهؤلاء الفقراء هم الذين ساهموا في خلق مصائرهم بخوفهم واستكانتهم وخنوعهم. فبدلا من المقاومة والتصدي لمن يستغلونهم، اكتفوا بانتظار البطل الذي ينوبهم في تخليصهم مما هم فيه من عناء واغتراب نفسي وقهر اجتماعي. وهذا ما يرفضه أبو ذر ويخشاه. فإذا كان الفقراء يخشون الخوف والمواجهة والموت، فإن أبا ذر عكس ذلك يخشى صمتهم وخوفهم وانتظارهم، لأن في صمتهم ذاك يعشش الخوف ويكبر الموت يوما بعد يوم. لذلك نراه يحثهم على تمزيق رداء الصمت وتكسير جدار الخوف، لأن الزمن زمن الفعل والحركة والكلمة المرتبطة بالفعل، ولأن الكلمة وحدها لا تجدي، ولأن الموت نفسه لا يتأتى إلا بالسكون والجمود. لذلك نراه يخشى الحركة والفعل لأنهما دلالة على وجود الحياة.

إن هذه الدعوة تستند إلى مبدأ التحريض. وهو مبدأ أساسي في

---

[١] نفسه، ص: ١٦.

المسرح الملحمي يتوخى تكوين المتلقي إيديولوجيا. لذلك نجد أن المؤلف يقرن هذا التحريض بأبي ذر في كثير من الأحداث ليصبح هو نفسه صوته المعبر عن موقفه وأفكاره. كما نجده أحيانا أخرى يتحدث باسم المؤدي أو الكورس. ولما كان مبدأ التحريض الملحمي يجعل الواقع مرجعا للثورة على التناقضات السائدة، فإنه يعتمده مرجعا مرة أخرى لطرح البديل الإيديولوجي. فسكان مدينة "فردوس الشورى" هم الذين ساهموا في خلق واقعهم المتردي بخوفهم وصمتهم. لهذا فبديلهم يكمن في أيديهم كما يتضح من النص، إذ بإمكانهم أن يغيروا هذا الواقع بقتل خوفهم وصمتهم.

ولتحقيق هذه الغاية قدم أبا ذر كرمز للقائد الثائر الذي ينوب المواطنين البسطاء ما دام يحمل فكرا ووعيا شعبيا جماهيريا، وما دام صوته يمتد إلى كل الفقراء والمضطهدين. لهذا صور موقفه على غرار مواقف الأبطال المناضلين الشعبيين، ولكنها مع ذلك تبقى بطولة فردية تنتظر من يحولها إلى بطولة جماعية. وهذا لن يتحقق إلا بتجاوز الخوف والخنوع والاستسلام والاكتفاء بالقول دون الفعل. من هنا نجد أن أبا ذر حين يئس من فعل المهادنة والطاعة والصمت عند فقراء

المدينة، لجأ إلى الفعل ليبرهن لهم أنه بالفعل وحده تتحقق الأهداف، وأن الثورة لن تتأتى إلا بالفعل الجماعي.

إن المسرح الملحمي عند بريخت يجعل من التغريب وسيلة لتحقيق الثورة على كل الهياكل الاجتماعية والسياسية المتعفنة. فليس كافيا أن يشارك المتلقي في الفعل المسرحي داخل قاعة العرض، وإنما الأهم من ذلك أن يفضي الفعل المسرحي إلى الفعل الواقعي الذي يحقق المساواة والعدل في المجتمع. وتبعا لذلك يتبين أن الفعل الملحمي كما تبشر به مسرحية "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري" يتضح من خلال عبر رد فعل أبي ذر تجاه صمت سكان المدينة. وهو رد فعل يأخذ صبغة التحريض المباشر والمستفز:

الكورس: الطاعة شيء هام..

لكن.. طاعة من؟

ولمن؟..

....

- تتحول

- لا أتحول

- تتذمر

- أتذمر

- تتمرد

- وتتعهد

- أتعهد[١].

وحتى يعري السيد حافظ الواقع الطبقي في مدينة "فردوس الشورى"، يلجأ إلى كشف عورات السلطة المتعفنة. فالسلطة تناور بكل الوسائل لإيهام الناس بالعدل والتقى، معتمدة في ذلك على أتباع يروجون الزيف ويبثون الرعب والشك بينهم لتغطية عورات المجتمع. وهي أسلحة تعتمد على ثنائية الوجه والقناع. فالوجه واجهة تخص بها السلطة أقرباءها ومن والاها. أما القناع فهو الواجهة التي تواجه بها عامة الناس. وهي واجهة تأخذ أصباغا حربائية متعددة.

(١) نفسه، ص: ١٨-١٩.

غير أن هناك وجها ثالثا يربط بين الوجه الأول والقناع، ويتمثل في الفكر الشقي(١) الذي يقف حائرا بين السلطة والشعب. ويرمز له المؤلف في المسرحية بأصحاب اللحى البيضاء. فهم يعرفون أن السلطان أبا المجون غير عادل، كما يعرفون أن أبا ذر ينادي بالعدل والحق، ولكنهم يقفون رغم ذلك عاجزين عن المواجهة والفعل حفاظا على مصالحهم ومواقعهم بالقرب من السلطان.

ولما كان العامل الاقتصادي هو الركيزة الأساسية المتحكمة في نوعية المجتمع وطبيعته، فإن السيد حافظ يأبى إلا أن يجعله السلاح الناجع في احتدام الصراع الطبقي. بل يصبح هذا العامل نفسه هو السلاح الذي يستغله السلطان فاتك لغايتين: تكمن الأولى في الضغط على عامة الشعب عن طريق الزيادة في رواتب الجنود والولاة؛ إذ كلما قرب السلطان مساعديه إليه، زاد ضغط هؤلاء المساعدين على الشعب والتنكيل بهم بمختلف الوسائل الممكنة. وتكمن الغاية الثانية في إغراء رجال الدين بالمال والولائم حتى يؤثروا في

---

(١) انظر المسرحية، ص: ٥٧- ٥٨- ٥٩، وقد سمينا هذا الفكر بالشقى لضياعه وحيرته بين السلطة والشعب بالرغم من معرفته بالحقيقة.

عامة الناس بواسطة التضليل والزيف واستغلال النفوذ الديني. ولعل وصية السلطان فاتك لابنه غنية عن كل تعليق. وهي وصية تحمل في ثناياها نظرة ميكيافيلية مفادها أن الغاية تبرر الوسيلة:

السلطان: يا بني.. افعل ما شئت

لكن أم الناس يوم الجمعة وأنت معطر

وامسك في يدك مسبحة، وأطلق البخور

وتمتم.

الوالي العاقل يفعل ما يشاء في الخفاء

وأمام العامة يخرج في ثوب شفاف كالضوء

يتصدق ويصلي

ويبني المسكن والمسجد

هل تفهم يا بني؟؟

حين تزور بلدا مسيحيا ابن كنيسة

وبارك المسيحية

وادع إلى جوارك شيوخ المساجد

ولا تنسهم في الولائم

وابسط لهم يديك الكريمتين

ليطووا العامة تحت أذرعهم وأجنحتهم الكثيفة

فيهتفون لك

ويدعون لك

وبذلك تضمن السيطرة عليهم

وتأسر قلوبهم، وعقولهم

وأرسل عيونك في كل المساجد لينقلوا إليك

حوار الشيوخ، وكلامهم، وثرثرتهم

وما تبطن ضمائرهم...

فإذا وقف ضدك شيخ قولا أو فعلا.

فانفه، وشرده

واجعله الزنديق المارق

والعاقل من يفهم من أنت.. (١)

وهي كما يبدو وصية شافية كافية في موقفها الميكيافيلي المتطرف، تعبر عن موقف كل السلطات الديكتاتورية التي لا تؤمن بالحوار ولا بالرأي الآخر. غير أن التاريخ برهن لنا أن دوام الحال من المحال، وأنه لا يمكن إسكات صوت الشعب على الدوام. فهو كالعنقاء التي تنهض من رمادها لتغير الأحوال وتستمر الحياة متجددة متغيرة غير مستقرة على حال دائم. وهذا ما ينطبق على حال مدينة "فردوس الشورى" وعلى سلطانها "أبو المجون فاتك". فإذا كان قد أمعن في قهر شعبه وطغيانه عليهم، والضرب بيد من حديد عليهم، فإنه لم يستطع ـ في مقابل ذلك ـ أن يفلت هو نفسه- من سلطة أقوى ظلت كذلك تطارده فتقلق راحته وتصادر كل ما حققه من جبروت وتعال، تلك هي سلطة انعدام راحة البال والطمأنينة. وليبين ذلك، لجأ السيد حافظ مرة أخرى إلى تكسير الفضاء

---

(١) نفسه، ص ٢١ ـ ٢٢

المسرحي التقليدي، فوظف تقنية الفلاش باك عن طريق الحلم. فإذا كان أبو ذر قد لفظ أنفاسه الأخيرة بالفعل في أحضان زوجته وبين رفاقه وهو يدعوهم إلى الثورة على الظلم، فإنه يظهر مرة ثانية حيا من خلال الحلم، يتابع نضاله ومواجهته للسلطة الفاسدة من أجل هؤلاء المستضعفين. وتلك سلطة أقوى لها بدون شك مفعولها على النفس البشرية، تؤثر فيها وتدمرها من الداخل بشكل تدريجي.؛ وذلك هو الموت البطيء.. والقاسي بكل تأكيد.

وهكذا يستعين المؤلف بتقنيات ملحمية ليدعم هذا التكسير، فيوظف التباعد المسرحي ليجعلنا مباشرة أمام فكر أبي ذر الثوري. إلا أن هذا الفكر سرعان ما يتحول حقيقة –كابوسا- لا يراها إلا السلطان، لأنه المعني بالأمر أولا وأخيرا. فهو المسؤول المباشر عن كل ما يحدث من تصدع وتناقضات في مجتمع دولة "فردوس الشورى".

ويبدو أن استعانة المؤلف بالتباعد أمر يتطلبه الفكر التقدمي الذي تزخر به المسرحية، ذلك بأن الغاية من وراء هذا التباعد هي جعل القارئ يحس بالمفارقة والغرابة في الأحداث. وتتمثل هذه الغرابة في تكسير المعادلة المعروفة عند عامة

الناس وهي أن الموت = فناء.

غير أن السيد حافظ يغرب هذه المعادلة لتصبح كالتالي:

الموت = ⟸ حياة موت الفرد = حياة الشعب

⇓

أبو ذر

الحياة = ⟸ موت حياة الفرد = موت الشعب

⇓

السلطان

فموت أبي ذر تعطي الحياة للفكر الثوري، ومن ثم الحياة لكل الفئات الشعبية المقهورة. فموته استشهاد من أجل استمرار الآخرين من طينته. أما حياة السلطان، فتعني موت هذا الفكر الثوري: أي موت هذه الفئات الشعبية، لذا فموت أبي ذر ساهم في خلق نفس جديد في مجتمع فردوس الشورى المضطهد لأن السلطان كان يعتقد أن زمن القلاقل والاضطراب والكوابيس قد انتهى بموت أبي ذر. إلا أنه سرعان ما يفاجأ بأن زمن هذه القلاقل والكوابيس قد أعلن بدايته الجادة. فهذا أبو ذر الذي كان

يظنه ميتا إلى الأبد عاد وهو أكثر قوة وإصرارا على المواجهة، لأنه لم يعد مخلوقا حيا متجسدا، ولكنه صار شيئا معنويا يقلقه ويسلبه كل نعمه حتى الخاصة منها، إذ استوطن فراشه وأحلامه حتى أمسى كابوسا لا يفارقه لحظة. وما زاد في هول هذا الكابوس أن عيون السلطان وجواسيسه لا تستطيع فعل أي شيء من أجله، لأنهم لا يرون أبا ذر ومتأكدون من كونه مات وانتهى أمره، وكل خوف منه لا يبرره أي منطق ولا يستسيغه أي إنسان عاقل. ولكن مع ذلك كانوا يعمقون يزيدون في خوفه وهلعه، يعمقون مأساته حين كانوا يرددون بأنه جن، وإلا فلماذا يهذي بأبي ذر وتوجس منه خيفة وهم واعون بأن قد مات وانتهى إلى غير رجعة؟

ومن الواضح أن توظيف المؤلف لتقنية التباعد وسيلة لجعل القارئ يدرك المعادلات المنطقية المألوفة بشكل مركب وغريب، حتى يتسنى له إدراك غرابة الواقع ولا منطقية العلاقة السائدة فيه. فالغرابة إذن جزء من واقع دولة فردوس الشورى. لهذا فعلى المتلقي أن يكشف عنها لأنها تعكس التناقضات السائدة، ومنها طبعا ما يتعلق بموت أبي ذر وخوف السلطان منه.

وتمتد هذه الغرابة إلى حاشية السلطان نفسها، لأنها ألفت رؤية تلك التناقضات حتى أصبح السائد في عرفها هو الحقيقة، ومطالبة الجماهير الشعبية بحقوقها نشازا وبدعة. لذلك فحينما يصرخ السلطان مستنجدا بهذه الحاشية من أجل إنقاذه من أبي ذر، تتعجب من هذا السلوك ويأتي تفسيرها له غريبا وكاريكاتوريا في نفس الوقت؛ ولكنه إلى جانب ذلك يكشف عن جوهر التفكير لذى هذه الفئة من الناس كما يبين هذا الحوار:

السلطان: ....

النار، النار تلتف على عنقي

يا حراس..

أغيثوني، أدركوني

يا حراس..

النار تلتف على عنقي....

كبير الحراس: ماذا؟؟ ماذا تقول يا مولاي؟؟

أبو المجون: أبو ذر؟؟ ماذا تقول؟؟

(يدخل)

ماذا حدث يا أبتي

السلطان: أبوك يا ولدي كان.. يحلم

أبو المجون: بأي شيء؟؟ ما الخبر؟؟

هدئ من روعك.. اجلس يا أبتي

كبير الحراس: أكلت كثيرا يا مولاي؟؟

السلطان: اخرس.. إنها كلمة "أبي ذر":

أكلت كثيرا والفقراء جياع..

كبير الحراس: الأحلام مصائب

منها الصائب والخائب[١].

فكبير الحراس يفسر مسألة ظهور أبي ذر في حلم السلطان

---

[١] نفسه، ص: ٢٦.

بكونه أكل كثيرا، وهو يقصد بالأكل طبعا الطعام العادي، إلا أن هذه الجملة تفيد أكثر من هذا المعنى الساذج الذي يقصده كبير الحراس. فإذا كان كبير الحراس هذا يرمي إلى أن معدة السلطان لم تستطع هضم كل أنواع المأكولات التي تصلها، فإنه في الحقيقة يعكس وعيا اجتماعيا محددا يفسر الظواهر انطلاقا من الموقع الاجتماعي الذي يحتله الفرد؛ وهي مسألة منطقية على كل حال.

بيد أن المؤلف في إيراده لهذا الحكم ـ الجملة ـ: أكلت كثيرا يا مولاي"؟؟ يهدف إلى تكسير المعنى الساذج كي يشحن من خلاله ذهن القارئ بالأسئلة حتى يساهم في إيجاد الأجوبة عما أكله السلطان: هل أكل كثيرا من أموال الناس؟ أم هل بالغ في الاستحواذ على أموال الناس حتى جاءه العقاب في شكل حلم؟ أم هل أكل كثيرا من المال الحرام حتى استعصى عليه استيعاب حقيقة ما يملكه فاختلط عليه الأمر: أحقيقة كل هذا الذي يملك، أم مجرد وهم وحلم؟ أم هل أخذ كثيرا من حقوق الناس إلى درجة التخمة وقد حان أوان الجوع ورد ما أكله للآخرين؟ إلى غيرها من الأسئلة التي قد يسألها القارئ وهو يفسر سؤال كبير الحراس.

ويبدو أن المؤلف عمد إلى تغريب الحوار المسرحي حتى يحرر القارئ من سكونية القراءة. فالمسرح الملحمي يخاطب ذهن المتلقي من أجل أن يجعل منه إنسانا فاعلا متحركا، وليس إنسانا ساكنا مهادنا يستوعب الأحداث والأحكام دون مناقشتها أو التفكير في ما يربطها بالواقع العيني.

والملاحظ أن تغريب الحوار والأحداث وخلق تباعد مسرحي بين الحلم والواقع، أو بين الواقع والحقيقة يرتبط جدليا بالاسم الذي أطلقه المؤلف على البؤرة الأولى "التفسير". ونميل إلى أن تسمية هذه البؤرة بهذا الاسم يهدف إلى تأكيد الفعل الملحمي، عبر جعل القارئ أمام مجموعة من الظواهر والأحداث والحوارات والمشاهد التي تعد في حد ذاتها أبعادا إيجابية، كأنها إلغاز –أو أحلام- تتطلب حلولا وتفسيرا. وما حلم السلطان إلا لغز من هذه الألغاز المشكلة للبؤرة الأولى. فكأن السيد حافظ يضع القارئ عمدا أمام ظاهرة الغرابة ليصبح مطالبا بتفسيرها هو الآخر، ولكن ضمن سياق النص المشحون بالدلالات والإيحاءات.

كما أن تسمية الفصول باسم البؤرة يؤكد ما نذهب إليه. فمصطلح البؤرة يرتبط بمعنى الخزائن من حفر ومطامير

وآبار وغيرها. أي أنها الخزان الذي نختزن فيه مؤونتنا التي تضمن عيشنا اليومي في الظروف الصعبة التي نكون بأمس الحاجة إليها. وكأن هذه البؤرة خزان للأسئلة المقلقة التي يستغلها القارئ حين يحتم الظرف ذلك. ومن جهة أخرى يرتبط مصطلح البؤرة بمفهوم آخر هو موقد النار. وقد رأينا كيف يظهر رمز النار وهو يلف عنق السلطان، وكأنه جهنم تجلت له في الحياة الدنيا جزاء له عما اقترفه من ظلم في حق شعبه.

ونفهم من هذا التوظيف المصطلحي الدقيق الدلالة أن المؤلف يجمع بين هموم شعب دولة فردوس الشورى، وهموم القارئ لتصبح الأحداث بركانا من الأسئلة المحرقة، ونيرانا تحرق الشعب بالغلاء والقمع والاضطهاد، كما تحرق السلطان بالكوابيس والقلق وعدم الراحة والاستقرار. والبؤرة هي ما يجمع بينهم جميعا. فهم كلهم يحترقون بشكل أو بآخر: الشعب بالظلم والضيم والغلاء، والسلطان بالكوابيس وانعدام الطمأنينة، والمتلقي بالأسئلة المستفزة والمحرقة...

ويأبى السيد حافظ إلا أن يربط بين البؤر الثلاث بطريقة جدلية، لأن تفسير الحلم في البؤرة الأولى يؤدي إلى الإدراك،

وهو الاسم الذي أطلقه على البؤرة الثانية. فتفسير الحلم لا يؤدي إلى معرفة حقيقة الصراع داخل المجتمع ما دام التفسير يخضع للتخمينات والتأويلات والتخريجات. ولما كانت التناقضات السائدة في مجتمع فردوس الشورى تحتاج إلى فهم واع وإدراك عقلاني، فإن المؤلف جعل أحداث البؤرة الثانية تدور حول وعي الفئات الشعبية بحقيقة الصراع، وبخلفيات السلطة وموقفها من أبي ذر وفكره الثوري. إلا أن الإدراك لا يكفي لتعرية الواقع المتعفن والمساهمة في تغييره. لذلك جاء عنوان البؤرة الثالثة باسم "الموقف". وهو عنوان يشكل تركيبا للبؤرتين. فتفسير الواقع وإدراك تناقضاته لا يكفي لخلق الواقع الجديد. لهذا جاءت أحداث البؤرة الثالثة "الموقف" بمثابة بديل لكل تلك التناقضات السائدة، إذ إن الأمر يحتاج إلى موقف عملي: أي إلى فعل وممارسة، وليس إلى معرفة أو إدراك لتلك التناقضات فقط. ومن ثم يصبح الفعل جماهيريا لأن فكر أبي ذر قد وصل إلى عامة الناس الذين أصبحوا كذلك مسؤولين عن ترويجه والدفاع عنه. فأبو ذر لم يمت، ولكنه حي بأفكاره ومواقفه: حي بالناس ومع الناس.

الكورس: لا.. "أبو ذر" لم يمت..

إنه حي بين الناس..

إنه بينكم.. أيها الناس..

انظروا.. ها هو "أبو ذر"..

فتشوا عنه..

إنه بينكم..

"أبو ذر" بينكم..

فتشوا عنه، واحموه

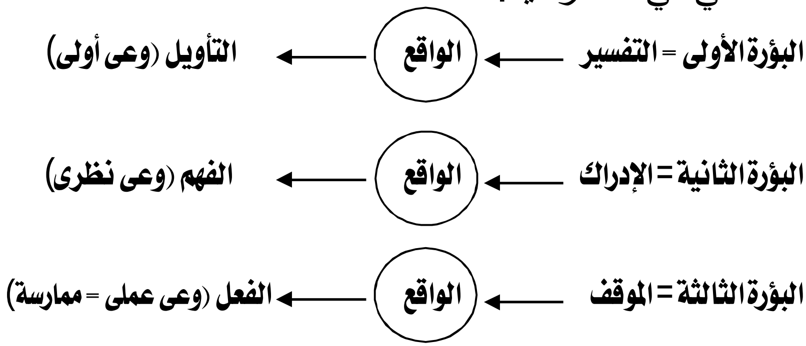
إنه بينكم..[١].

إن السيد حافظ يعطي لمسرحيته "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري" أبعادها المستقبلية التبشيرية، من خلال موقف الناس أنفسهم بعدما استوعبوا فكر أبي ذر، ودخلوا مرحلة التطبيق: أي مرحلة العمل الثوري.

---

[١] نفسه، ص: ٩٩- ١٠٠.

وحتى نعطي صورة عن هذا الارتباط الجدلي بين البؤر الثلاث، نقترح الرسم البياني التالي. وهو رسم يجسد البعد الملحمي في المسرحية:



اختفاء وظهور أبى ذر الغفاري

فكما يبين هذا الرسم، نلاحظ أن البؤر الثلاث تنتهي بقلب عنوان المسرحية، إذ بدلا من ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري، نقترح عنوان "اختفاء وظهور أبي ذر الغفاري"، لأن الاختفاء الذي يأتي بعد ظهور قد يفيد معنى الموت الحقيقي، في حين أن المسرحية تفيد معنى استمرار أبي ذر كما رأينا حتى بعد موته: أي بعد اختفائه حقيقة. لهذا نرى أن الظهور هو الذي يلحق الاختفاء. وبذلك نقترح عنوان "اختفاء

وظهور أبي ذر الغفاري" حتى يتحقق الفعل الملحمي من خلال النزعة التبشيرية. وتظهر النزعة التبشيرية في البؤرة الثالثة بخاصة، وهذا ما يبرر تسميتها بـ"الموقف". وهي كما نلاحظ تتميز عن البؤرتين السابقتين بالوعي العملي: أي بالظهور المستمر لفكر أبي ذر الثوري في نفوس الناس ومواقفهم وتصرفاتهم.

ويتضح أن هذه النزعة الملحمية في منهج السيد حافظ ترتبط بالنزعة الواقعية. وهو أمر عادي وطبيعي مادام المسرح الملحمي مسرحا عقلانيا واقعيا ملتزما. وواقعيته تتجلى في تعرية الواقع العربي المتعفن. فحتى وإن كثرت الهزائم والنكسات المتتالية التي تمنى بها السلطات العربية المهزوزة، نجد هذه السلطات غير عابئة بما سيؤول إليه مجتمعها، فتتمادى في تهالكها الحيواني على الملذات والاستبداد والقمع. ويعتبر أبو المجون بن السلطان فاتك نموذجا لهذه السلطة المريضة التي يعشش فيها مرض التلذذ بمأساة شعوبهم، والقمع غير الإنساني للحق والمشروعية:

أبو المجون: (ضحك وصخب)

أضاجعها في حمام الخمر،

وأسمع الشعر

وأغني بالفم السكران،

وأدوس بقدمي على صدرها،

وأحلم بالمطر،

وأظل بركبتي على صدرها حتى تسعل سعالا أصفر

(يدخل خبير التشويه والاختلاق، يراه السلطان فيوقف الغناء)

خبير التشويه: مولاي الأمير..

فاتك: قل ولا تزد.

خبير التشويه: طاف الجواسيس بالأزقة، قابلوا باعة الخبز، وصانعي النعال، وانطلقوا كالخيول الراكظة في عيون المدينة، وسمعوا الأصوات الحاقدة، وسندوا رؤوسهم على ضلعات الأبواب والنوافذ، واشتموا رائحة الرجال والنساء والأطفال، وإليك التقرير.

(يقدم له لفافة يفتحها "أبو المجون" ويقرأ) (ثم يلتفت إلى فرقة الفتيات الجميلات).

أبو المجون: غناء، غناء يا فجر[١].

ويأبى التزام السيد حافظ إلا أن يجعل من مواقف أبي ذر نموذجا للفكر التقدمي المتنور الذي يمكن لكل فكر ثوري الاستئناس به لمناهضة الرجعية أنى كانت وكيفما كانت. وهذا ما نلمسه مع أبي المجون بن السلطان فاتك. فلما استمر في الحفاظ على نهج سياسة والده في التنكيل بالشعب وهضم حقوقهم، فإن أبا ذر استمر هو الآخر في إقلاقه والظهور له في الحلم كابوسا مرعبا كما كان يفعل مع والده. فأبو ذر إذن كما يقدمه المؤلف إنسان ملتزم بمواقفه الثورية تجاه كل القوى الرجعية، ويروج أفكاره في كل مجتمع يشبه مجتمع فردوس الشورى بغض النظر عن الأشخاص والمواقع والأزمنة. فهو فكر إنساني يخاطب الإنسان في كل مكان وفي كل زمن. وبذلك يبقى حيا لا يموت باعتباره رمزا خالدا يتجدد مع تجدد مثل تلك الحالات التي تقتضي حضوره.

---

[١] نفسه، ص: ٣٨ ـ ٣٩.

إن النص كما هو واضح يضفي صفة الإنسانية على شخصية أبي ذر. وبذلك فهو يتجاوز السياق المحلي الخاص، ليعانق سياقات كونية بفضل ما يبشر به من قيم سامية مطلقة، باعتبار أن الإبداع الإنساني الحق هو الإبداع الذي يحس فيه الإنسان ـ أينما كان ـ بهمومه ومعاناته وآماله. فمعاناة سكان فردوس الشورى هي معاناة الإنسان المضطهد طبقيا وسياسيا في كل مكان وكل زمن. فإذا كان لكل زمن فاتكه وأبو مجونه*، فإن لكل زمن كذلك دراويشه ومهمشيه. وبالطبع فأبو ذر موجود في كل هذه الأزمنة بالمرصاد لكل القوى المستغلة (بكسر الغين)، وهو المعبر عن همومهم، وهو في الآن نفسه المبشر بأحلامهم وطموحاتهم وآمالهم.

فصفة الالتزام إذن تستمد أصالتها عند السيد حافظ عبر الواقعية نفسها. لذلك غالبا ما يظهر صوت المؤلف صارخا من خلال صوت الكورس، كما في الحوار الجماعي الذي هو صوت الشعب نفسه؛ هذا الشعب الذي لم يستطع التعبير عن همومه بسبب الحصار المفروض عليه. فما كان على المؤلف إلا أن يصرخ على لسان الكورس معبرا عن هموم الجماهير

---

* نسبة إلى السلطان فاتك وابنه أبي المجون.

المقموعة في وجه رجال السلطان وأعوانه:

الكورس: هذا هو السؤال

ما بيننا وبينكم هو السؤال

الحكم شورى أيها الرجال

لكن لمن؟؟

وبين من؟؟

وضد من؟؟

هذا هو السؤال.

والفقراء يطلبون منكم الإجابة

وفق الذي قد جاء في القرآن

ما قاله النبي، والصحابة

نحن نجوع والملثمون،

والعيون تملأ المدينة

وتملأ الخزينة وتأكل الأموال

هذا هو السؤال

ما بيننا وبينكم هو السؤال

فسيفكم على رقابنا

وخوفكم على بيوتنا

والسيف فيه من دمائنا بقية، وترف

والخوف فيه من بيوتنا مهانة

وعسف لمن تكون هذه الأغلال

هذا هو السؤال [١].

ويبدو أن تدخل المؤلف في أحداث المسرحية له ما يبرره إيديولوجيا. فالسيد حافظ يسعى إلى تسييس القارئ الشعبي بعيدا عن الرموز المكثفة، كما هو الشأن مع بعض المسرحيين العرب الذين غالوا في الاستعانة بالرموز التراثية،

---

[١] ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري، ص: ٥١-٥٢.

حتى أضحى القارئ البسيط مضطرا لفك الألغاز بدلا من أن يكون قارئا للنص المسرحي. فهو وإن كان يجعل من مسرحه مسرحا عقلانيا في تعامله مع التغريب الملحمي، فإنه يفعل ذلك من خلال المستوى الجمالي والفكري معا: أي أنه يساهم في إقلاق القارئ حتى يحرك قدراته الذهنية بواسطة تلك التقنيات التي تساعد على ذلك، وضمنها كما رأينا تقنيتي التغريب والتباعد.

أما شخصيات المسرحية، فتبقى شخصيات إجرائية. وهذا يعني أن السيد حافظ يتعامل مع التراث باعتباره مواقف وأفكارا، وليس أحداثا أو حالات ثابتة وجامدة لها مرجعية حقيقية في التاريخ الفعلي. ومن ثم، فأبو ذر الغفاري في المسرحية لم يعد ذلك الصحابي الذي ظل يردد صيحته المشهورة: "والله إني لأعجب لمن لا يجد القوت في بيته، كيف لا يخرج على الناس شاهرا سيفه" كما هو وارد في كتب الرجال والسير، ولكنه أصبح رمزا لكل إنسان رأى الظلم فلم يسكت عنه، ورمزا للمناضل الذي وهب نفسه من أجل الآخرين.

فالتراث عند السيد حافظ أصبح معطى ذاتيا بعدما كان معطى

موضوعيا، لأنه أضفى عليه موقفه الخاص، مادام كل دارس أو مبدع يملك ذلك الحق في قراءة التراث والتعامل معه، انطلاقا من رؤيته للعالم التي تلخص موقفه الإيديولوجي. لهذا فقد تعامل المؤلف مع شخصية أبي ذر الغفاري تعاملا عقلانيا معاصرا حين جعل منها إنسانا مناضلا يحمل أفكارا ثورية. وهذه القراءة تشبه قراءة ممدوح عدوان لشخصية أبي ذر الغفاري في مسرحية "كيف تركت السيف"(١). فممدوح عدوان أيضا عمل على تثوير أبي ذر الغفاري ليصير بذلك لسان كل الكادحين. إذ إن أبا ذر ممدوح عدوان ظل يواجه الأغنياء والولاة والخلفاء دون أن يفهم أن النضال فعل جماعي يكمن في الممارسة مع الجماهير الشعبية. لهذا نلاحظ نوعا من الفرق بين موقف أبي ذر ممدوح عدوان وبين أبي ذر السيد حافظ، رغم تقارب طروحات المبدعين تجاه الغاية من استحضار هذه الشخصية التراثية. وحتى نبين الفرق بين موقف كل منهما نورد مثالا عن كل مسرحية، ولنبدأ بمثال مسرحية "كيف تركت السيف":

أبو ذر: ها أنتم تعترفون. لقد استشهدت في سبيل الحق.

---

(١) ممدوح عدوان، كيف تركت السيف، دار ابن رشد، بيروت

المجموعة: لكنا نحن الفقراء نحتاج إلى أبطال، لا نحتاج إلى شهداء.

أبو ذر: ما معنى هذا الكلام؟ أنتم دائما تحتاجون.. تحتاجون.. تحتاجون. قولوا لي متى تفعلون؟ إلى متى ستظلون منتظرين قابعين في بيوتكم حتى يضع الآخرون لكم كل شيء؟ إلى متى تظلون ترددون أخبار المجاهدين ولا تجاهدون؟ إلى متى تبكون على الشهداء ولا تفعلون شيئا؟

المجموعة: كنا بركانا ينتظر شراره وأبو ذر كان شراره، لكن شرارته ابتعدت عنا فتلاشى.. لم تلحقنا منه حرارة.

أبو ذر: أبدا كنتم حطبا رطبا لا يصلح للاشتعال.

الأول: اسمع يا سيدي، أنا رجل مجهول. واحد من فقراء الناس. أنا لا أعرفك.

أبو ذر: لا تعرفني؟

الأول: هل رأيتك يوما؟

أبو ذر: ليس مهما. يجب أن تكون قد رأيتني. يجب أ، تكون قد سمعت بي وبجهادي كنت موجودا في كل مجلس.

الأول: كنت موجودا في قصور الأغنياء تنافحهم. كنت موجودا في حضرة الوالي والخليفة تجهر برأيك. كنت تعلن رأيك في مجمع الصحابة. لكنك لم تأتني في يوم من الأيام ولم تقل لي: هيا يا عبد الله، امتشق سيفك وتعال معي تنقذ ما قاتلنا من أجله في بدء الدعوة[١].

أما أبو ذر السيد حافظ فثوري اختلط بالجماهير الشعبية وعمل على تثويرها. كما ظل يطارد السلطة ويقض مضجعها، إذ نزل إلى الشارع وصار يدعو الناس إلى الثورة على الظلم والجور بالرغم من أن صوته لم يلق آذانا صاغية أثناء حياته.

أبو ذر: (يخطو نحو المسرح) جئت لأنذركم: أنه عصر الموت للروح، هل تذكرون يا أصحابي كيف ينفيكم الخوف وأنتم في بيوتكم تتضورون جوعا وتتامون

---

[١] نفسه، ص: ١١٦-١١٧.

على الحزم والفقر والحاجة. (أصوات متداخلة).

أصوات متداخلة: يا أبا ذر، يا أبا ذر، يا أبا ذر

أنقذنا من منفاها.

الخوف أم الموت؟؟

الصمت أم القهر؟؟

لا فرق...

العلة أن تتركنا حتى يسحقنا الخوف

أو الموت ...

أو الصمت أو القهر.

أو... (يتلعثم)

يا أبا ذر..

الكلمة حشرات في الحلق..

أبو ذر : (يصعد أبو ذر إلى خشبة المسرح)

قد كنت أحلم بالكلمة ـ السيف، بالكلمة ـ السوط في يد المظلوم أظافر الظالم لكن.. [1].

إلا أن هذا الصوت قد وصل بالفعل إلى آذان الناس لاسيما بعدما مات أبو ذر، وصارت أفكاره تروج بينهم حتى أضحت هذه الشخصية تحل في كل إنسان يؤمن بالعدل والمساواة والحق. لهذا يضعنا السيد حافظا أمام مشهد كاريكاتوري نقدي مثير في البؤرة الثانية حينما يصبح أبو ذر شخصيات متعددة، فيحتار القاضي في اختيار المتهم. بل يؤكد المؤلف هذا الطابع الكاريكاتوري الملحمي حينما يصبح القاضي الفاروق نفسه هو المتهم أبا ذر. وفي هذا الطرح المركب إشارة ذكية إلى النزعة الجماعية الشعبية في فكر أبي ذر؛ هذا الفكر الذي يستمر مع الإنسان في كل مجتمع يسوده الظلم والطغيان. فإذا كان أبو ذر قد حل في شخصية القاضي سيف الدين الفاروق، فإنه يحل كذلك في كل إنسان حر شريف يحلم بالعدل والمساواة:

كورس ٢: وقال البعض إن "أبا ذر" حي،

---

[1] مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري، ص: ١٦-١٧.

والبعض الآخر قال إنه ميت.

كورس ٣: لكن ظهور "أبي ذر" واختفاءه ما زال لغزا..

رئيس الشرطة: يا مولاي راقبنا "سيف الدين الفاروق" عدة شهور في الخفاء، وتأكدنا أنه صار فقيرا، لكن بعض الناس يسعون إليه، ويحملون له الطعام. والبعض الآخر يتحدث عنه على أنه بطل تحدى السلطة والسلطان. وفريق ثالث يلعنه لأنه كان ضدك.

أبو المجون: صدقني يا رئيس الشرطة.. إن روح "أبي ذر الغفاري" قد تقمصت هذا الرجل. إنني أشعر بالحزن من أجله.. وأرثي لحالي.. لكن.. الكرسي.. كرسي الحكم له ضحاياه..

الكورس: كان "أبو المجون" في حالة سكر حينما قال هذه الكلمات. والإنسان في حالة السكر غيره في حالة اليقظة.. فالنوم واليقظة مدينتان..

أبو المجون: لكن التقرير يقول إن "أبا ذر" حي.

الكورس: لا.. "أبو ذر" مات.

أبو المجون: "أبو ذر" مات.

الكورس: لا "أبو ذر" لم يمت..

إنه حي بين الناس..

إنه بينكم أيها الناس..

انظروا.. ها هو "أبو ذر"..

فتشوا عنه..

إنه بينكم..

أبو ذر بينكم...

فتشوا عنه، واحموه

إنه بينكم..

"أبو ذر" بينكم أيها الناس......[١].

---

[١] نفسه، ص: ٩٩- ١٠٠.

وتظهر صفة الالتزام بارزة في المشهد الثالث من البؤرة الأولى حينما يعري المؤلف تناقضات الواقع المتأزم. فقد أصبحت مدينة فردوس الشورى مدينة حزينة يأكلها الفقر والغلاء وتسلط الشرطة السرية. لكن مع ذلك، فصوت أبي ذر يدوي في آذان هذه الفئات المقهورة. وكأني بالمؤلف يؤكد مدى دور خطورة العامل الاقتصادي في إذكاء الوعي السياسي عند الناس.

بيد أنه إلى جانب ذلك هناك مسألة أساسية في طرح السيد حافظ لمسألة الصراع الطبقي، تكمن في النزعة الإسلامية في المسرحية.

ونحن حين نثير هذه المسألة إنما نريد أن ننبه إلى خطأ ما يذهب إليه كثير من الناس من أن النزعة الواقعية والالتزام من الصفات التي ظهرت مع الحركات التحررية المعاصرة. لكن السيد حافظ في مقابل ذلك يؤكد أن الفكر الإسلامي يختزن مواقف واتجاهات ثورية متقدمة جدا. وما أبو ذر الغفاري إلا صوت من هذه الأصوات المسلمة التي ربطت الكلمة بالفعل، وهي تستمد مواقفها من الإسلام الصحيح للتصدي لكل التصدعات والمصادرات. لذلك نجده كثيرا ما

يصحح المفاهيم الخاطئة بمنطلق إسلامي تحرري، كما يظهر مثلا في تأكيده بإلحاح قضية ربط الدين بالدنيا وحثه على المساواة والعدل والحرية:

رئيس الشرطة: ماذا كنت تقول؟؟

الرجل: كنت أحاور صديقي.

رئيس الشرطة: ممنوع الحوار. اذهبوا إلى المساجد وتحدثوا في أمور الدين، ودعوا

السياسة للسياسيين، والدين هو كلامكم!!

الرجل: الدين للدنيا.

الرئيس: الدين للآخرة.

الرجل: الحق أن أفهم...

الرئيس: ما معنى الحق؟؟

الرجل: الله هو الحق.

الرئيس: ما معنى الحق؟؟

الرجل: العدل.

الرئيس: ما معنى العدل؟؟

الرجل: المساواة.

الرئيس: ما معنى المساواة؟؟

الرجل: أن يختفي الظلم. [(١)].

وتظهر النزعة الإسلامية في النص كذلك من خلال توظيف المؤلف لمجموعة من المصطلحات والمفاهيم الإسلامية. وأول ما يثير انتباهنا في المسرحية هو اسم أبي ذر الغفاري. ومن المعلوم أن تعامل النص مع شخصية ما لا يمكن اعتباره تعاملا اعتباطيا. ومن ثم فإن تعامل السيد حافظ مع شخصية أبي ذر له ما يبرره على مستوى الاقتناع الفكري. فهو يستغل ما يزخر به الإسلام من طاقات ثورية ـ بشرية وفكرية ـ ليبرهن أولا على مرونة الإسلام وإنسانية وتقدميته واحترامه لحقوق الإنسان، وليرد ثانيا على كل من يدعي أن الإسلام دين الآخرة فقط، وأن الثورية ترتبط بالحركات التحررية

[(١)] نفسه، ص: ٦٦-٦٧.

الوضعية ليس إلا، وإنما هو أيضا دون دنيا ومعاملات.

فشخصية أبي ذر الغفاري مثال من الأمثلة المتعددة للفكر التحرري في الإسلام. أما فيما يخص المفاهيم والمصطلحات الإسلامية التي وظفها المؤلف في هذه المسرحية فمتعددة. وسنبدأ بذكر بعض المصطلحات الكبرى التي تشكل العناوين الأساسية في النص، نحو مصطلحي التفسير والإدراك اللذين عنون بهما البؤرتين الأوليتين في المسرحية. وهما من المصطلحات الفلسفية المرتبطة بعالم المتصوفة المسلمين. وهذا التوظيف يعكس التكوين المعرفي الإسلامي للسيد حافظ.

وإلى جانب هذين المصطلحين الأساسيين، نجد مصطلحات ومفاهيم وألفاظا أخرى تعكس هذا الحضور الإسلامي في المسرحية، كمصطلح الشورى، والقرآن، والسنة، والدين، ورسول الله، والصحابي، والمسلمين، وخلق الله، والمسجد، وإبراهيم النبي، وإسماعيل والنبي، وابن مسعود، وحبيب الله، والحق، والباطل، والضلال المبين، والجنة، وعيسى، والراعي والرعية، والملحد، والمارق، والزنديق، إلخ...

وإلى جانب هذه المصطلحات والمفاهيم كذلك، نلاحظ توظيفه

لمعان قرآنية وأحاديث نبوية نحو قوله: السن بالسن، وكلكم راع، وكلكم راع * إلخ...

إن النزعة الإسلامية لا تقف عند حدود المفاهيم والمصطلحات في هذه المسرحية، بل تتعداها إلى الموقف نفسه. وهو موقف يؤكد مرونة الإسلام في التعامل مع بعض المناهج المعاصرة ومنها المنهج الملحمي، ذلك بأن الملحمية في النص لم تعد موقفا إيديولوجيا يخاطب المتلقي من أجل خلق وعي إيديولوجي محض كما هو الشأن مع المبدع المسرحي الملحمي بريخت، ولكنها أضحت مع السيد حافظ موقفا إنسانيا تقدميا شاملا. وفي هذه الشمولية دعوة صريحة إلى إنسية الإبداع مادامت القضية قضية عامة الناس، وليست قضية طبقة أو شريحة اجتماعية من الناس، أو موقفا إيديولوجيا خالصا.

وبالرغم من خصوصية هذه النزعة الملحمية الشعبية الشاملة، فإننا لا نعدم حوارات يطغى عليها الطابع التحريضي المباشر. وقد أشرنا إلى أن مثل هذه الحوارات غالبا ما يترجم

(*) نفسه، ص ـ ٧٥- ٧٤. ولمعرفة مزيد من معاني القرآن والأحاديث النبوية، ينظر مثلا إلى الصفحات التالية ١٨- ١٩- ٢٧- ٢٨- ٣٠- ٥٠- ٦٠- ٦٧- ٩٥ من المسرحية.

صوت المؤلف نفسه عبر الكورس أو المؤدي، كما في كثير من الأمثلة التي نورد منها على سبيل التمثيل ما يلي:

الكورس: سنقف كالبنيان المرصوص..

(غناء درامي)

لا بد أن تقاوموا

ونحن أيضا..

لا بد أن نقاوم

وأنتم يا جميع الناس

لا بد أن تقاوموا

....

المؤدي: يا جميع الناس

لا بد أن تقاوموا

لابد أن تزاحموا

حذار أن تساوموا

فالسن بالسن

والعين بالعين

تدافعوا لتدفعوا الظلام

ولا تخافوا سطوة الظلام

فكلكم راع، وكلكم رعية للحق والحرية.

....

(الكورس ينقسم إلى مجموعات صغيرة)

(الخطباء يواصلون الحوار).

خطيب ١: الخوف؟؟

الجمهرة: سنقلته.

خطيب ٢: والصمت؟؟

سنقتله[1].

والحقيقة أن السيد حافظ يملك من الخيال ما يجعله قادرا على تفادي مثل هذه الحوارات التحريضية المباشرة، لأنها حوارات تجعل من المسرح شعارات تخاطب المشاعر والأحاسيس، علما بأنه وظف منهجا يخاطب العقل قبل الأحاسيس. ونحن نعتبر أن مثل التعامل الحماسي يسيء إلى البعد الدرامي في المسرحية، لأن القارئ ليس بحاجة إلى مثل هذه الخطأبات الحماسية حتى يفهم البعد الدلالي للحوار المسرحي. ونتصور أن المؤلف استعان بهذا الأسلوب لاعتقاده أن التحريض هو أنجح الأساليب لتحقيق التواصل في مثل هذه الموضوعات ذات الطابع الجماهيري. إلا أنه لا ينبغي أن ننسى أن كل خطاب انفعالي لا يمكنه أن يصل إلى إدراك المتلقي ما دام يقف عند حدود المشاعر، والمشاعر كما نعلم تتغير بتغير الحالات والمواقف. أما الإدراك العقلي فهو القادر وحده على خلق اقتناع ثابت ومؤكد.

ومع ذلك فمسرحية "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري" في

---

(1) نفسه، ص: ٧٤-٧٥.

عمومها مسرحية اللغة الموحية، والأسلوب الشاعري، والصور الشعرية البليغة كما يظهر ذلك في كثير من المشاهد:

أبو ذر: (يصعد أبو ذر إلى خشبة المسرح)

....

لكن العالم ما بين تسامح عيسى

والنوم على التخمة واللذة

على الظالم أن يلقي من يده

بعض فئات المائدة الممتلئة

بحساء، دواجن، أو لحم مشوي

أو طير أخرس مقصوص الريش

لكن الطير الأخرس ينهض

بعد أن ظل طويلا مذبوحا،

حين علق مشبوحًا في الحلق

منتظرا ضوء الفجر القادم..[١].

وهذه الشاعرية لا تخص البناء اللغوي فقط، بل تشمل البناء الفكري أيضا بفضل ما تتوافر لهذه الشخصية التراثية من خصال تؤهلها لشاعرية الموقف والنضال رغم شراسته. لذا رأى بعض الدارسين "أن البناء الشعري لا يقوم على موسيقى اللفظ بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التي تنبعث من البناء اللغوي. الشعر هنا شعر المضمون لا شعر اللفظ، وهو نوع من اللغة يبعث في النفس ذلك الحنين، وتلك الوحشة إلى المثل العليا في الوطنية وفي الأخلاق وفي الدين وفي التنظيم الاجتماعي التي تبعثها الصور التراثية الشعبية"[٢].

إن هذا التعامل العصري مع التراث الإسلامي ومع شخصية أبي ذر على الخصوص، يذكرنا بالموقف الذي ينص عليه سرفانتيس في روايته الشهيرة دون كيشوط، وبالأسلوب الذي نهجه في تعامله مع شخصيته الروائية. فقد تميزت هذه الرواية بطابعها الشاعري، وإن كانت شعرية سرفانتيس نثرية

---

[١] نفسه، ص: ١٧-١٨.

[٢] سعد أردش، مقدمة مسرحية "حبيبتي أميرة السينما"، ص: ١٨.

أكثر ارتباطا بالنثر منها من الشعر[١].

وتلتقي شخصية أبي ذر مع شخصية دون كيشوط في أنهما بطلان يحلمان باسترجاع قيم في مجتمع منحط، الشيء الذي يجعلهما بطلين إشكاليين. فهناك قطيعة بين أبي ذر وعالم فردوس الشورى، كما أن هناك قطيعة بين حلم دون كيشوط وبين الواقع الذي يواجهه، علما بأن هذا الواقع هو ما كان يتبدى له ولو في أوهامه، ولكنه حاضر في دواخله وهواجسه. ونحن نعلم أن ما يميز البطل الإشكالي هي تلك القطيعة التي تجعله في تعارض جوهري مع عالمه[٢].

غير أن السيد حافظ لم يقف عند الخصائص التي حددها بعض النقاد لمعنى البطولة الإشكالية، وإنما حاول أن يطورها معتمدا في ذلك على نزعته التجريبية، ورغبته في تأصيل المسرح العربي انطلاقا من الإمكانات الخصبة التي يوفرها له التراث. لذلك بدت شخصية أبي ذر متأرجحة بين البطولة الإشكالية والبطولة الثورية. وهذا يعني أنه ظل وفيا لنزعة

---

(1) Camille Pittolet. Voir Introduction de Don quijote de la mancha série : les classiques pour tous. Librairie. A. Hatier. Paris n°216. T. 1. p. 3.

(2) Lucien Goldman. Pour une sociologie du roman. Ed : idées-Gallimard 1975, p. 23.

التجريب التي لا تؤمن بالجاهز والنمطية والثابت.

ولعله بهذا الصنيع قد مهد الطريق أمام كثير من المبدعين الشباب الذين انتبهوا إلى وجود ملامح من معنى البطولة الإشكالية في المجتمع العربي، فوظفوها بمنهج تجريبي خالص كما فعل محمد مسكين في مسرحيته "تراجيديا السيف الخشبي"، وممدوح عدوان في "كيف تركت السيف"، ومحمد بختي في "معروض للهوى" وغيرهم..

ومن المؤكد أن مثل هذه الأعمال بتجريبيتها وطابعها النقدي المتقدم كانت من بين العوامل الأساسية التي بلورت معنى الأصالة الحق، ومهدت لأسئلة الحداثة في المسرح العربي. كما أنها من جهة ثانية تحمل تنظيراتها بداخلها. لذلك جاءت هذه الأعمال منسجمة مع مواقف التنظيرات المسرحية العربية التي تحمل هم تأسيس خطاب مسرحي حداثي، وإن كان مفهوم الحداثة هنا لا يتعارض مع جوهر الأصالة.

الغروتيسك
في مسرح السيد حافظ

حينما تستقرئ عالم مسرح السيد حافظ الإبداعي، تطالعك خاصية التعدد التي كانت خاصية لازبة في كل من أدركته حرفة الأدب، أو الفقه أو العلم عامة في ثقافاتنا العربية الإسلامية القديمة. فقد كانت تتجمع في الشخصية الواحدة شخصيات متعددة، هي من قبيل ما يطلق عادة صفة المتعدد داخل المفرد. ولذلك كان طبيعيا أن تجد الفقيه شاعرا، وكاتبا، وعالما وفنانا. وقلما تجد من يركن إلى مجال تخصصه ولا يتعداه إلى ما سواه.

والسيد حافظ من هذه الطينة الذي أدركته حرفة الأدب منذ شبابه وما يزال. فهو كاتب مسرحي تتجمع بداخله ذوات أخرى تجعل منه شاعرا وقصاصا وباحثا وكاتب سيناريوهات... أي أنه هذا التعدد داخل الفرد. ويبدو أن هذه الخصلة هي التي أهلته ليكون غزير الإنتاج، متنوع التجارب، لا يستقر على نمط واحد في الكتابة، سواء على مستوى التجنيس الأدبي أو الفني، أم على مستوى آليات الكتابة والإبداع. وهذا ما يجعل كتاباته دائمة التجدد، ولا تستقر على شكل أو اتجاه أو مدرسة أو تيار قار. فهي كتابات غير نمطية، تكفر بالثابت والجاهز والمتداول، ولا تؤمن إلا بما

تمليه أصالة الموهبة، وصدق التجربة، والوعي الجمالي المسبق بخصوصية الأدوات الإجرائية التي هي نتاج ثقافة الكاتب وتكوينه ومهاراته الفنية أو التقنية. وهذا ما يشكل في نهاية الأمر خاصية الأسلوب وتفرده. والأسلوب كما نعلم هو الرجل نفسه كما يقول الناقد الفرنسي بوفون.

والواضح أن أسلوب السيد حافظ هو شخصية السيد حافظ نفسه. فهو يكتب بلسان حال شخصيته. وهي شخصية متمردة لا تؤمن بالجاهز والمألوف، ترفض الاحتذاء والنمطية؛ حداثية في انفتاحها على ما يتطلبه التجريب من مغامرة البحث عن الممكن في التصور والآليات والمناهج، ومتشبثة بالثوابت التي هي أساس كل أصيل وجوهري وحقيقي. وهذه بعض من سمات الحداثة الحق: الحداثة التي تنشد المغايرة والاختلاف، دون الإلغاء أو الإقصاء الكلي لما هو ثابت وجوهري وأصيل، مادام الأصيل أصيلا بشكل مطلق، دون التقيد بمعياري الزمنية أو المكانية، لأن أساس الحداثة في نهاية الأمر هو البناء وليس الهدم، والتجاوز وليس الثبات.

وهي في جوهرها ترفض الارتباط بالنموذج، غربيا كان أم تراثيا، وتؤمن بالتجدد، والانسيابية، والمساءلة، والصيرورة،

والسيرورة، لتصبح من ثم مشاريع مستمرة لا تكتمل.(١)

ولعل نظرة خاطفة إلى مسرحيات السيد حافظ، تؤكد هذا البعد الحداثي الذي يجعل من التجريب وسيلة للبناء، سواء أتعلق الأمر بما يعالجه من قضايا وإشكاليات، أم بكيفية معالجتها، ووسائل أجرأتها وتفعليها جماليا أو تقنيا فوق الركح. وهي كلها مسرحيات تتسم بطابعها الاستفزازي الذي يخلخل السائد ويثير فضول المتلقي: متخصصا كان أم مهتما عاديا.

ويلاحظ أن هذا المبدع قد راهن على ذلك الطابع الاستفزازي منذ كتاباته الأولى، وكأنه يعلن بذلك عن ميلاد تجربة مغايرة أفرزتها مرحلة ما بعد النكسات والهزائم العربية سياسيا وعسكريا. وبذلك جاءت محملة بشحنة من الغضب والاستفزاز، بدءا بعناوينها المثيرة، مرورا بالقضايا والإشكاليات التي تعالجها، وصولا إلى كيفية الاشتغال عليها، والصيغ التي تتمثل رؤية الكاتب تجاه قضايا تمتد بين ما هو اجتماعي أو سياسي، إلى ما هو وجودي وأنطولوجي أحيانا.

---

(١) محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة: تحديدات، دار توبقال، الدار البيضاء ، ط ٢٠٠٧، ص ٥ وما بعدها، الدار البيضاء

ومن تلك العناوين المثيرة كما رأينا من قبل: "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى"، و"الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء"، و "هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك"، و"حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث"... وظل مصرا على هذا الطابع الاستفزازي حتى في مسرحياته الأخيرة، كما هو الحال مع عناوين مثل "قراقوش والأراجوز والحرفوش"، و"الغجرية والسنكوح"، و"حرب الملوخية"، و"خطفوني ولاد الإيه" إلخ...

ويبدو من نافلة القول تأكيد الوظيفة الجوهرية التي يقوم بها العنوان للدلالة على كينونة العمل الإبداعي، أو على الأقل الإيحاء إلى تلك الكينونة. فالعنوان علامة دالة. وهو العتبة الأولى التي تقربنا من النص: فبها نبدأ قراءتنا الافتراضية قبل قراءة المتن. وهو المفتاح الإجرائي الأولى الذي يفتح لنا أفق القراءات الممكنة بصريا ودلاليا ولسانيا، ذلك بأن تركيبة العنوان تحتل حيزا مهما من تفكير المبدع. وهو نفس الحيز الذي قد يحتله لدى القارئ أو الناقد، قبل مواجهة النص بالقراءة التأويلية. ولسنا بحاجة كذلك إلى التذكير بالأهمية التي يوليها الدرس السيميولوجي للعنوان، ولا سيما عند كبار

المنظرين من أمثال رولان بارت R. Barthes، وجان كوهن J. Cohen، وجيرار جينيت. G. Genette، وريفاتير M. Rifaterre، وروبرت شولزR. Scholses وغيرهم...

ولاشك في أن السيد حافظ كان على وعي تام بهذه الوظيفة الاستفزازية لعناوين مسرحياته. وكأنه بذلك يهيئ القارئ سيكولوجيا لولوج عالمه المسرحي الذي لا يقل استفزازا وإثارة، بسبب غياب المنطق الداخلي للأنظمة اللغوية والتركيبية في بناء النص من جهة، وغياب هذا المنطق أيضا فيما يخص كيفية النظر إلى الأشياء، ومعالجة القضايا، وطرح الإشكاليات على نحو ما يظهر من هذه الأمثلة:

شاب ٣ : في ذيل الدواجن أمي وضعت يدها.. تقيس أعمار التاريخ.

شاب ٤ : ما عدد الهاموش الذي يغطي وجه الحلوى؟

شاب ٥ : ومطرب العذارى يلفح قلوبهم في الماء تشنجات.

شاب ٦ : انتظرتك بالباب.

شاب ٤ : الهاموش في ذيل الدواجن.. مطرب العذارى في

قلوبهم.. تشنجات تقيس أعمار التاريخ.. بالباب وجه الحلوى.. وضعت يدها في الماء.. انتظرتك[1].

فهذه الحوارات وغيرها كثير تبدو كهلوسات لا رابط منطقي يربطها. فما الذي يجمع بين الهاموش ومطرب العذارى وذيل الدواجن؟ وكيف نقيس أعمار التاريخ بالتشنجات؟ وما الرابط بين وجه الحلوى والباب، وهكذا... ؟ إن ما يربطها هو غياب المنطق والعقلانية: أي العبث أو اللامعنى الواضح.

ومسرح العبث يعكس إحدى الواجهات المستفزة في مسيرة المسرح الطليعي والمسرح التجريبي عامة. ومسرحيات السيد حافظ تعد نموذجا من تلك الواجهة. فهي مسرحيات تحمل من الغرابة ما يجعلها موغلة في الرمزية. ولكنها رمزية كاشفة، يساعد السياق الخاص للنص على كشف مغالقها. فبدون الإحاطة بذلك السياق، يصعب الإحاطة بالدلالات التي تفجرها التراكيب والصور والألفاظ التي هي لسان حال الشخصيات والأحداث؛ بل وحتى الأزمنة والأمكنة، ذلك بأن السيد حافظ

---

[1] السيد حافظ، السيد حافظ، الأشجار تنحني أحيانا، مسرحية: تكاتف الغثاثة على الخلق ... موتا، مطبعة الفتح، فيصل ـ الهرم، ط ١٩٩٢، ص ١٥٨ـ ١٥٩

يتعمد تغريب الفضاء رغبة منه في استفزاز المتلقي، وشحنه بالأسئلة المعلقة والفضول، كما في قوله مثلا وهو يحدد الفضاء المسرحي في مسرحية "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى":

الزمان: أحد أيام العصر الذري الحجري (البرونزي الملامح) في القرن الملوث.

المكان: أرض اللامحدود الملوث[١].

فالفضاء هنا غير محدد، تماما كما في مسرح العبث، لأن الأحداث لا تهم فئة دون أخرى أو مجتمعا بعينه، إنما هي أحداث تهم الإنسان في إطلاقيته. لهذا لا نستغرب أن نجد السيد حافظ يعوض أسماء الشخصيات بالأرقام، أو الألوان، أو الصفات في بعض نصوصه المسرحية[٢]. كما لا نستغرب تكثيف الإرشادات الركحية بعناصر ومحددات لا يبررها أي منطق، لأن العلاقات التي تربطها عبثية في حد ذاتها،

---

٣٤ السيد حافظ، كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى، سلسلة رؤيا للإبداع، مركز الوطن العربي للنشر والإعلام، الإسكندرية، ط ٢، ١٩٩٠، ص ٤٦.

[٢] انظر مثلا مسرحية: الأشجار تنحني أحيانا.

خصوصا إذا ما نظرنا إليها من جانب إيقوني خالص. فغياب المنطق هو المهيمن على أعماله المسرحية. لذلك يتحول حديث الشخصيات إلى هلوسات وشطحات توحي بالفراغ واللاجدوى والقلق والسخرية الممزوجة بالمرارة، تماما كما هو الحال مع شخصيات بعض كتاب العبث، من أمثال يونسكو وبيكيت ويونسكو وأداموف وكامو وغيرهم...

غير أن من أبرز ما يميز كتابات السيد حافظ المسرحية، ولاسيما المتأخرة منها، حضور الغروتيسك، أو ما نسميه بالكوميديا السوداء. وهي نوع من الكوميديا التي تتوسل بالسخرية ذات الطابع المأساوي. من المعروف أن كتاب العبث توسلوا بالغروتيسك للتعبير عن تناقضات مجتمع ما بعد الحرب الكونية الثانية، حينما وجدوا أن اللغة العادية لم تعد قادرة عن إبراز حقيقة الخواء الحضاري الذي آل إليه المجتمع الغربي بصفة عامة. وهو خواء ولد لديهم الإحساس بالاغتراب والتمزق وعبثية الحياة...

ويبدو أن مثل هذا الإحساس شبيه بما ولدته الهزائم والنكسات العربية في المثقف العربي. وعلى إثر ذلك لجأ كثير منهم إلى الكفر بالكلمة واللغة والمنطق والفكر والمجتمع، والدعوة إلى

تجديد أدوات كتاباتنا ورؤانا ومناهجنا، لأنها ساهمت بشكل أو بآخر في تلك الهزائم والنكسات...

ويتضح أن السيد حافظ أحد هؤلاء الذين كفروا بالكلمة المهادنة، وباللغة الفردوسية، والصيغ المحبوكة، إذ فضل أن يركب صهوة الكوميديا الساخرة، ويجعل الضحك سبيلا للنقد والتعرية والإدانة، تماما كما كان يفعل شعراء شعر السخف في تراثنا العربي القديم. لذلك استعان بالنكتة والشيطنة والشطارية للتعبير عن المأساة في إطار يجعل البكاء ضحكا، والضحك بكاء.

أولا يقول المثل الشعبي: "إن كثرة الهم تضحك" ؟ بلى! كذلك فعل السيد حافظ في كوميدياته السوداء. وهي كوميديات ذات وظيفة مزدوجة: بناء الوعي، وإمتاع الروح. فهي من جهة تساهم في بناء الوعي بقضايانا ومشاكلنا المأساوية.

ومن جهة ثانية تمتعنا بما توفره الصياغة من مرح وخفة وترويح يجعل المتلقي يواجه المأساة بتفاؤل.

ومن المؤكد أن السيد حافظ يعني جيدا هذه الوظيفة المزدوجة للكوميديا السوداء، وإلا لما وجدناه يقدم لبعض أعماله بما

يؤكد هذا الوعي. يقول في تقديمه لمسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش" مثلا: "لكنني أرى في هذا الحزن كمّا من الضحك والكوميديا الإنسانية. كوميديا الشعب المصري الذي واجه السيف بالضحك، وواجه الظلم بالنكات"(١).

واللافت للانتباه أنه ـ في بعض الأحيان ـ ينتقي موضوعات كوميدياته من سياقات لا تقتضي أسلوب الكوميديا كما تعودنا ذلك في المسرحيات الاجتماعية مثلا، وإنما يبني تصوره الساخر اعتمادا على موضوعات تقتضي في أصلها صرامة المعالجة، بما في ذلك متانة اللغة وعقلانية الصور والتراكيب، وما إلى ذلك مما يصب في التصور الكلاسيكي للإبداع عامة. ويفترض أن يحضر هذا الشرط أكثر في الموضوعات التاريخية، أو التي لها علاقة بالتاريخ. غير أنه يتحرر من ذلك الشرط استجابة لمبدإ المغايرة، وكسر النمطية والاحتذاء الذي هو مبدأ أساسي في فعل التجريب.

ومن هذا المنطلق كتب نصوصا مسرحية تستمد أحداثها

(١) السيد حافظ، قراقوش والأراجوز والحرفوش، منشورات اتحاد الكتاب، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط ١، ٢٠٠١، ص ٥.

وشخصياتها من التاريخ، ثم وضعها في إطار كوميدي ينتمي إلى جنس الغروتيسك. ومن بين تلك النصوص، نذكر على سبيل المثال نصي: "حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله"، و"قراقوش والأراجوز والحرفوش".

وفي سياق الغروتيسك دائما، يعالج موضوعات تعكس قيما إنسانية كبرى مثل الحرية، والديمقراطية، والعدالة، وحرية التعبير ونحو ذلك؛ فيتوسل بالسخرية والكوميك، وتتحول الشخصيات والأحداث مجرد أقنعة تخفي وراءها فظاعة الواقع وهشاشته.

ومن هنا يحق لنا أن نتحدث عن مسرحية القناع في إبداعاته المسرحية. وتتنوع ألوان هذا النوع من المسرحيات عنده بين نصوص تعتمد على الخلفية التراثية في الأحداث والشخصيات والأفضية، وبين أخرى تعتمد على وقائع وشخصيات تتميز بواقعيتها المتسترة وراء قناع الرمز. ومن أمثلة نصوص النوع الأول، نذكر على سبيل التمثيل مسرحيات "ظهور واحتفاء أبو ذر الغفاري"، و"حكاية الفلاح عبد المطيع". أما من النوع الثاني، فنذكر على سبيل التمثيل كذلك مسرحيات: "ملك الزبالين"، و"حرب الملوخية"، و"وسام من الرئيس"،

و"الغجرية والسنكوح" وغيرها...

ولما كانت الكوميديا تقتضي دوما لغتها الخاصة، وتركيبها الخاص، وسياقها الخاص كذلك، تماما كما النكتة والنادرة والملحة، فإن السيد حافظ مال في جل نصوصه المسرحية ذات الطابع الكوميدي إلى العامية وسيلة للتعبير اللغوي. فهي أنسب كما نتصور إلى روح النكتة والمرح والسخرية، نظرا لقربها من روح الشعب وبساطته وعفويته، ما دامت النكتة بشكل عام هي حال لسان الشعب المستتر، خصوصا حين تنحصر مساحة حرية التعبير والديموقراطية.

ومن المعروف أن النكتة تؤدي وظيفتها النقدية الساخرة حين تؤدى في سياقها المعجمي والتركيبي واللساني، ولكن كذلك في سياقها الاجتماعي والسياسي الخاص. فإذا ما ترجمت أو قدمت خارج ذلك السياق، فغالبا ما تفقد كثيرا من تأثيرها وفعاليتها في الإبداع والإمتاع معا. لهذا فضل السيد حافظ الاحتفاظ بشعبية المعجم المسرحي حتى يبرز البعد الغروتيسكي للشخصيات والأحداث والمواقف:

شهاب : يا بني تعالى أدبحك وما توجعش قلبي.. فين أيام الفراخ لما الواحد يجري وراه ويمسكها.. أنت ح تعمل زي الفراخ

الراجل الميت: حرام عليكم أنا عندي عيال

شهاب: يا بني أنت كنت ح تموت وبعدين تتحاسب.. دلوقت ح ندبحك وتدخل الجنة

أبو زيد: كيف تقول هذا الكلام يا راجل.. حرام عليك

شهاب : ما هو لما يندبح.. كل واحد يأخد طبق ملوخية باللحمة يقول الله.. الله يرحمه.. كان طعمه لذيد

الرجل الميت: لا.. أنا عايز أعيش.. مش أخدت تمن المدفن من عيالي حلال عليك

شهاب: يا بني أنت رزق بعته ربنا(١)

وإذا كانت العامية أقرب إلى الوجدان الشعبي، وأقدر على

---

(١) السيد حافظ، حرب الملوخية، دار العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٩٨، ص ٨٦-٨٧.

التعبير عن الحالات والمواقف الساخرة بشكل عام، فإن الفصحى لا تقل أهمية عنها حين يقضي السياق ذلك. وربما كانت مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" نموذجا جيدا للكوميديا السوداء. وهي مسرحية كتبت بلغة فصحى، وحوارات شديدة الدلالة والتعبيرية. ولعل نهايتها المعبرة تختزل هذا البعد الغروتيسكي الذي يجمع في لقطة واحدة، قمة المأساة وأوج السخرية. وهي لقطة تعكس مشهدا عبثيا بكل تأكيد، لأنه مشهد يتأسس على المفارقة وغياب المنطق والانسجام. وهو يذكرنا ببيت المتنبي المشهور:

بذا قضت الأيام ما بين أهلها   مصائب قوم عند قوم فوائد[١]

(الضوء في منتصف المسرح.. عبد المطيع أمام كرسي العرش عاريا والوزير والمستشارين)

السلطان: (يضحك) لقد أعجبتني قصتك عندما سمعت بها قررت تعيينك يا عبد المطيع قاضي القضاة.

(يصفق رجال الحاشية)

---

[١] شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦، ج١، ص ٣٩٩

عبد المطيع: لا يا سيدي.. أنا لا أريد أن أكون قاضي القضاة.. أنا أريد أن أكون من العراة.

(يضحكون بينما هو يبكي)[١]

وما يزكي ما ذهبنا إليه، أن المؤلف أعاد كتابة هذا النص المسرحي "حكاية الفلاح عبد المطيع" خمس مرات. وفي كل مرة كان يغير بعض جزئياته التي تخدم التصور الجديد للعمل المسرحي. وكل تغيير كان يقتضي التصرف في المعجم اللغوي وتركيبة الأحداث والشخصيات. وكان آخر تغيير هو المتمثل في عصرنة النص كليا وكتابته بالعامية، مع الاحتفاظ بالطابع الكاريكاتوري والجو الغروتيسكي العام[٢]. وهذه العملية كما يشير إلى ذلك المؤلف في المقدمة تفتح بابا واسعا أمام البحثين في مجال الأدب المقارن ضمن الإنتاج الأدبي الواحد لنفس الكاتب. يقول السيد حافظ: "إنها التجربة الخامسة لكتابة مسرحية الفلاح عبد المطيع كتبتها خمس مرات طوال عشرين عاما. وهذا فتح جديد لأساتذة وطلاب وباحثي

---

[١] السيد حافظ، حكاية الفلاح عبد المطيع، مطابع صوت الخليج – الكويت – ١٩٨٢ – ص ٦١.

[٢] عنوان النص الجديد هو: خطفوني ولاد الإيه!!، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة كتابات جديدة، القاهرة، ٢٠٠٤

المسرح المقارن، ليس بين الكاتب وغيره، ولكن بين الكاتب ونفسه."[1]

ويمكن اعتبار مثل هذه العملية نوعا من أنواع التناص. ويتحدد مفهوم التناص عامة انطلاقا مما يسميه ببعض الباحثين بالتعالق النصي. أي ترابط نص بنص أو بنصوص أخرى عن طريق علاقة أو علاقات، قد تكون استلهاما، أو استنباتا، أو توظيفا، أو تضمينا، أو محاكاة، أو استيحاء، أو انبناء، أو غير ذلك مما لا يسمح المجال بذكره في هذا المقام. ولكنها في عمومها تفيد إشكالية استفادة نص لاحق بنص سابق بطريقة أو بأخرى: صراحة أو ضمنيا.

ولكن ما قام به السيد حافظ في نصه المسرحي "خطفوني ولاد الإيه"، يعتبر تناصا ذاتيا، لأن المؤلف لم يستلهم نصا خارجيا لكتاب آخر، وإنما بنى نصا جديدا انطلاقا من النص نفسه عن طريق التحوير والإضافات، مراعاة للظروف الجديدة التي اقتضت تصورا مغايرا، ولغة مغايرة، وتركيبا مغايرا، ولم لا

---

[1] السيد حافظ ، خطفوني ولاد الإيه !!، ص ٥.

قضايا جديدة استجدت مع مرور الزمن؛ وكان على النص الجديد أن يعالجها في سياق التصور العام للنص الأصلي، وإلا سيصبح نصا جديدا تماما؟ فالتناص الذاتي أو التناص الخاص هو عملية انبناء النص الجديد من داخل النص الأصلي، يقوم بها المؤلف نفسه؛ هذا خلافا للتناص العام الذي تتم فيه عملية التعالق انطلاقا من نصين مختلفين، لمؤلفين مختلفين في أغلب الأحيان.

وعموما فما قام به السيد حافظ يستدعي وقفة نقدية خاصة في مجال الأدب المقارن. كما أن مواطن الكوميديا السوداء والغروتيسك متعددة في أعماله المسرحية. وهي كلها تقتضي أكثر من وقفة لاستيفاء هذه الظاهرة حقها من الدراسة والنقد، سواء ضمن الريبرتوار المسرحي الخاص للمؤلف، أم ضمن الريبرتوار المسرحي العربي التجريبي الذي ما تزال إشكالية الغروتيسك فيه لم تحظ بالعناية النقدية الكافية.

الكوميديا السوداء
في "مزامير" السيد حافظ

مما لا مرء فيه أن المبدع السيد يعد بين كتاب المسرح العربي الأكثر غزارة من حيث الإنتاج. فقد ألف ما يفوق المائة نص مسرحي، منها ما هو موجه للكبار، ومنها ما هو موجه للأطفال. وهو صاحب مشروع المسرح التجريبي إبداعا ورعاية، إذ خص هذا النوع من المسرح بمؤسسة قائمة الذات هي الأولى في الوطن العربي فيما نعلم، وأعني بها مؤسسة "رؤيا" التابعة لمركز الوطن العربي للنشر والإعلام.

وفي مجال السرديات كتب كثيرا من الروايات والقصص، لعل أهم ما يميزها هو خاصية لتجريب كما لا يخفى على أحد. وقد حازت كثير من تلك الأعمال جوائز في مهرجانات عربية، وحظيت بمتابعات نقدية مختلفة. بل إن كثيرا منها شكل مادة للدرس النقدي في بعض المؤسسات العلمية، وأنجزت حولها أبحاث ورسائل وأطاريح أكاديمية في كثير من الجامعات العربية والغربية.

والمعروف أن السيد حافظ يكتب للمسرح من الداخل، لأنه خبر حرفة الدراما مؤلف ومخرجاكما وسيناريست، فضلا عن انخراطه الجريء في الكتابات السردية. وهو في كل ذلك يكتب من خارج النموذج ومن خارج النمطية. وها هو اليوم

يطل علينا بهذه التجربة الجديدة التي هي عبارة عن مجموعة من النصوص المسرحية. وقد أطلق اسم "مزامير"، عطفا على مزامير داوود فيما يتضح في الظاهر. وفي ذلك استفزاز واضح للقارئ: فما علاقة هذه النصوص المسرحية بتراتيل النبي داوود؟ فهل جاء العنوان عفويا لا مفكر فيه بتأن، أم أنه جاء بعد اختمار وإدراك عقلي للمنظومة العامة التي تأتلف النصوص داخلها؟

ويبدو أن المؤلف قد استجاب لهذا المعطى الأخير، خصوصا ونحن نعلم مدى حرصه على اختيار عناوين نصوصه السردية والدرامية بشكل دقيق ومستفز، هديا بأسلوبه في الكتابة وبرؤيته للعالم. وكأنه بهذا الاختيار يسعى إلى ربط ما كتبه من نصوص تقطر نقدا وإدانة للأنظمة العربية المهترئة بتلك التراتيل / المزامير التي كان يتلوها داوود، علها تصل إلى أعماق الناس الباحثين عن الحق والجمال وكل قيم الخير. ولكن مع ذلك يظل العنوان مستفزا وقابلا لكل التأويلات التي تندرج ضمن هذا السياق الخاص، شأنه في ذلك شأن عناوين أخرى خص بها مسرحياته ورواياته. وهي كلها تشكل عتبات طريفة ومستفزة للقارئ، ولكنها في الآن ذاته تعد مدخلا

أساسيا لولوج عولم النصوص السردية أو الدرامية.

فالسيد حافظ يكتب عن الحلم الذي لم يتحقق في الوطن العربي. لذلك نجده يتحدث بلسان شخصيات مسرحياته وهي تجسد هذا الحلم بنوع من التفاوت، ولكنها جميعا تعيش المفارقة الدونكيشوطية بين أحلامها الطوباوية المستعصية التحقق، وواقعها المر الذي يأبى إلا أن يترسخ بكل أساليب القبح التي تعتمدها الأنظمة الحاكمة. لذا فهزيمة أبطال المسرحية هي هزيمة أمة بكاملها، الشيء الذي جعل المؤلف يعيد النظر في كل شيء، بما في ذلك وسائل الإبداع التقنية والجمالية، لأنها في نظره جزء من هذا الواقع الذي لم يفرز غير الهزائم. وكان التجريب ملاذا للانفلات من أسر ما يفرضه هذا الواقع من أنماط الكتابة التي تكرس سياسة الواقع ونمطيته المبتذلة.

الملاحظ أن الكاتب في هذا النص ـ كما في جل نصوصه الأخرى ـ يسخر من الواقع العربي وهياكله السياسية والثقافية المهترئة، متوسلا في ذلك بأسلوب العبث، إذ يقدم الأحداث والشخصيات والحالات بشكل يثر الغرابة والدهشة، ويوظف لغة مسكوكة لا تنسجم مع الاستعمال المألوف للتراكيب

اللغوية، ولا مع أبعادها الدلالية التي يوحي بها السياق العام لما هو متداول في لغتنا العربية السائدة. وهذا ما يجعلها لغة مستعصية على الفهم والإدراك أحيانا.

وتماشيا مع أسلوب العبث البارز في نصوص "المزامير"، تحضر الخاصية السوريالية. وكأن المؤلف يرسم لنا لوحات سوريالية تقتضي من القارئ معرفة متخصصة في مجال تفتيت رموزها وخباياها، وما هو خفي وراء الحوارات ومنطوق الشخصيات وتطور الأحداث. وهذه السمة الفنية تستدعي ضمنيا خاصية أخرى تشكل سلطة قائمة الذات في أغلب كتاباته؛ وأعني بها خاصية الغروتيسك. وهي خاصية تعتمد على التشويه والمسخ ونحو ذلك مما يجعل الشخصية المسرحية شاذة وغريبة ومقززة ومستفزة. وهو أسلوب متعمد لتعرية الواقع وفضحه وإدانته والسخرية منه بأسلوب كاريكاتوري فج.

كما أن هذه السمة ترتبط هذا الخاصية في "مزامير السيد حافظ" بأسلوب الكوميديا السوداء. وهي نوع من الكوميديا التي تتوسل بالسخرية ذات الطابع المأساوي لإدانة قبح الواقع بواسطة آليات نقدية تعبيرية لاذعة، وعلى رأسها النكتة،

والكاريكاتور، والهجاء، والسخف، والمفارقة، والتضاد، والتورية، والاستعارة، ونحو ذلك مما تعج به نصوص المجموعة، بعيدا عن اللغة المألوفة والتعابير المهادنة، والحوارات المباشرة التي توحي بدلالة المعنى دون إجهاد المتلقي.

ويأبى السيد حافظ في "مزاميره" إلا أن يوظف الكوميديا الساخرة، ويجعل الضحك وسيلة للنقد والتعرية والإدانة. لذلك استعان بالنكتة والشيطنة والشطارية للتعبير عن المأساة في إطار يجعل البكاء ضحكا، والضحك بكاء.

أولاً يقول المثل الشعبي: "إن كثرة الهم تضحك" ؟ بلى! كذلك فعل المؤلف في مزاميره هذه من خلال كوميديا غروتيسكية تضحكنا وتبكينا. وهي كوميديا ذات وظيفة مزدوجة: بناء الوعي، وإمتاع النفس. فهي من جهة تساهم في بناء الوعي بقضايانا ومشاكلنا المأساوية، ومن جهة ثانية تمتعنا بما توفره الصياغة من مرح وخفة وترويح عن النفس تدفع المتلقي إلى مواجهة المأساة بتفاؤل وقلب منشرح كما تؤكد ذلك كثير من نصوص هذا العمل.

ومن سمات التجريب في هذه المزامير كذلك، تكسير نمطية بعض الأعراف في الكتابة المسرحية، منها مثلا أن الكاتب لا يقدم شخصيات آدمية في صنع الحدث وتطوير الأحداث، وإنما يعوضها بشخصيات ذات طبيعة تقنية، كأن تقوم الإضاءة بدور الشخصية المسرحية، وتتحاور فيما بينها، أو تقوم الأرقام بذلك بدلا منها أيضا، أو قد تكون الشخصيات بدون ملامح ولا هوية محددة، لتصبح مجرد علامات ورموز، ولكنها فاعلة في تطور الأحداث وتحقيق الصراع الدرامي. ومن تلك الخاصية كذلك أنه يقدم الأحدث في أزمنة وأمكنة هلامية غير محددة ضمن فضاء معين، وما على المتلقي إلا أن يجهد ذهنه لتخيّل الأفضية التي تدور فيها الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، وهكذا...

وقد نفهم من هذه العملية أن المؤلف لا يريد أن يخضع ما يعالجه من قضايا سياسية أو اجتماعية لسياق جغرافي أو تاريخي محدد. فهو يعالج موضوع القيم في شموليته دونما ارتباط بسياق حضاري معين، وإن كانت مؤشرات الأحداث والشخصيات تحيل بشكل أو بآخر على الواقع العربي بكل

تجلياته تاريخيا وآنيا.

وتماشيا مع أسلوب مسرح العبث، يأبى إلا أن يستفزنا بعناوين غريبة لنصوصه المسرحية. وهي نصوص كثيرة من حيث العدد، ولكنها أيضا نصوص تتوسل بمبدإ التكثيف، إلى درجة أن بعضها لا يتجاوز حوارين اثنين مقتضبين فقط. وكثير منها لا يتجاوز نصف صفحة، وبعضها الآخر يقدم بدون حوار، إذ تحضر فيها لغة الحركة والإشارة فقط وقس على ذلك أساليب التجريب التي تكسر نمطية الكتابة الدرامية المعهودة في ثقافتنا المسرحية العربية. فكأن المؤلف في هذه " المزامير" يريد أن يختزل كل ما يفكر فيه أو يحلم به أو يعريه في لوحات شديدة التكثيف، حتى إنها تتحول أحيانا إلى فلاشات أو لافتات تذكرنا بلافتات الشاعر الساخر أحمد مطر. ولكنها لافتات كثيفة الدراما، شديدة الإيحاء، بليغة في تعبيريتها الرمزية، شاعرية في أسلوبها البلاغي المتنوع، وكأنها في نهاية الأمر تراهن على هذا النمط الجديد من التعبير المسرحي. وهو بدون شك استمرار لرحلة التجريب التي بدأ منذ أكثر من نصف قرن من الزمن. ويبدو أن هذا الهاجس ما زال يسكنه، وأن وفاءه له ما زال قائما.

نسكافيه
رواية البوح والكشف والمغامرة

بين الرواية والأتوبيوغرافيا حد رقيق: تلك تتحدث عن الآخر أو الآخرين برؤية السارد، وهذه تتحدث عن الأنا بأنا السارد. ولا يهم إن كانت الأحداث حقيقية كلها أم لا. ولكن في كثير من الحالات نعرف أن الأحداث نظرا لوجود قرائن لفظية تؤكد ذلك.

وفي حالتنا يبدو السرد الأتوبيوغرافي الأكثر حضورا، رغم انه لا يلغي البعد السوسيوغرافي للرواية. فهو حاضر بالقوة وبالفعل. فرواية " ن س كافيه"(١) للكاتب العربي السيد حافظ، تبدو في ظاهرها كما لو أنها أتوبيوغرافيا خالصة، مادامت ذات السارد هي التي تشكل جوهر الحدث. فكل الأحداث تدور حول العلاقة العاطفية التي تربط البطل "وحيد سالم" بالبطلة "لمى"، خصوصا وأن السارد يستعرض بعض الأحداث والوقائع والصفات وغيرها من القرائن اللفظية والمعنوية التي تحيلنا على جزء من حياة السيد حافظ، في صراعه ضد نزواته الذاتية، وضد تناقضات المجتمع، وضد كل القوى التي حالت دون تحقيق أحلامه وطموحاته؛ ومن خلالها طموحات كل الحالمين في الوطن العربي بوطن يمنحهم الدفء

---

(١) السيد حافظ، ن س كافيه، دار روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٢

والاستقرار، بعيدا عن كل ألوان المصادرات، مهما كان حجمها ونوعها ومصدرها. وهي كلها قرائن تؤشر على الطابع الواقعي للأحداث. وهذا فعلا هو ما يمنحها هذا البعد السوسيوغرافي الذي هو الوجه الخفي للرواية. وهو يلمح إلى ذلك منذ البداية حين يعبر عن مأساته ومأساة الوطن العربي كله بلسان بطل الرواية وحيد سالم الذي غالبا ما يتحدث بلسان الكاتب السيد حافظ نفسه المعروف بمواقفه الرافضة للوضع القائم وصموده أمام النكبات والإحباطات:

قال:

نفسي بها آمال وأفراح رغم أن كلها جراح، أحب بلادي الحقيرة.. الخائنة.. التي أستطيع أن أضمها كل ليلة في حضني، وردة أو وسادة أو جملة في عبارة.. وهي على حافة المقبرة ملطخة بالدم والفساد من آلاف السنين.. أنا الصامد للفساد وتردي المعرفة.. أنا القاهرة ومصر الخفية.. أنا الصامد.. أنا مصر الطاهرة وليست الظاهرة.. وأنا العروبة الخفية النادرة وليست العروبة الحالية..[١]

---

[١] نفسه، ص ٧

ويتضح أن الكاتب قصد غلى الجمع بين الأتوبيوغرافي والسوسيوغرافي لأنهما معا يؤديان إلى نفس الهدف؛ وهو التنفيس عما تعانيه الذات الفردية من أزمات منطلقها الأساسي هو الواقع المتردي. وبذلك تتلاحم فتتلاحم الذات الفردية بالذات الجماعية، أو لنقل المعطى الخاص بالمعطى العام، في سياق سردي يجمع بين المونولوج وبين السرد من الداخل والسرد من الخارج والسرد مع. وكلها تقنيات سردية تساهم في الخطأب السردي العام للرواية.

ولكن مع ذلك فالسيد حافظ سعى إلى الفصل بين ما هو أتوبيوغرافي وما هو سوسيوغرافي عبر مصطلحين أساسين يحضران باعتبارهما وسيطين بينه وبين القارئ. وكأنه ميثاق للكتابة في هذه الرواية. وأعني بهما مصطلحي التنهيدة والهمسة. وهما من المصطلحات الدالة على الحميمية والخصوصية الذاتية. فالتنهيدة تعبير صوتي عن الإحساس بالسخط والقلق والخوف والنفور ونحو ذلك مما يفيد عدم الرضا وكما جاء في المعاجم العربية، فتنهد بمعنى أخرج نفَسه بعد مده حزنا وألما... أما الهمسة، فهو الخفي من

الصوت كما جاء في لسان العرب[1]. وهو تعبير لغوي خافت يتم في حالة الحميمية للتعبير عن بعض الأمور الخاصة التي لا ينبغي للآخر أن يسمعها.

وهما معا تعبيران حاضران بكثافة في هذا النص، وكأن المؤلف من خلالهما لا يقدم سردا عاديا، وإنما يقدم بوحا أو سرا. والبوح كما نعلم لا يقدم لعامة الناس، وإنما يقدم للخواص منهم الذين نخصهم بالحميمية. والسر أمانة يؤتمن عليه من أُسر إليه، ومسؤولية يتحملها أمام الذي باح به وأمام من يهمهم أمره بشكل أو بآخر. وذلك هو التوريط في تحمل المسؤولية والأمانة.

ولعل السيد حافظ بهذا الأسلوب التعبيري يورط القارئ في تلك الحميمية، ليكون معنيا بما يحدث، وشاهدا عليه، ومؤتمنا عليه، ومسؤولا عن نتائجه إن هو فرط في تلك الأمانة وذلك السر. وما الأمانة في النص طبعا غير العمل على. فضح تناقضات المجتمع والدعوة إلى المساهمة في تغيره.

وما يؤكد أن المؤلف يوظف مصطلح التنهيدة عادة للتعبير

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة همس

عن الجانب الأتوبيوغرفي، أن جل التنهيدات هي عباره عن بوح ذاتي يعبر عن بعض مواقف الكاتب، أو أحاسيسه وأفكاره الخاصة، أو تأملاته، أو ابتهالاته أحيانا كما في قوله:

تنهيدة:

(إلهى تسبح لك السماوات وما فيها ، والأرض وما عليها ، وأسبح لك خجلا وأملا. سبحانك من خلقتنى ووهبتنى نعمة الحكمة والقلم. إلهى في الروح والنفس ألم.. إلهى أنت المجير وأنا المستجير.. وأنت المغيث وأنا المستغيث.. اجعل لى نورا أمامى. كثر الظلام والظلم حولى. ومن يغير حولى وحالى وأحوالى إلا أنت ربى ورب الناس ، إلهى هب لى من لدنك حكما وعلما ونورا.. أخرجنى من الظلمات والمؤامرات ، احمنى ودافع عنى ، وأمكر لى وارزقنى بفضلك يا رحمن يا رحيم..) آمين..[١]

في مقبل ذلك، يوظف الهمسات لتكون شهادة موضوعية عما وقع من مآس وإحباطات وانتكاسات فردية أو جماعية، ودعما للقضايا والأحداث التي تعالجها الرواية، تعبيرا عن انهيار مجتمع بكامله، وتبخر أحلام مواطنيه بمجتمع آخر تسود فيه

---

[١] السيد حافظ، ن س كافيه، ص ١٩

قيم العدالة والديموقراطية والمحبة والسلام...

من هنا يتبين أن للهمسة في الرواية وظيفتين: وظيفة فنية تغني عملية السرد، ووظيفة تقنية باعتبارها تشكل عتبة للانتقال من السرد المباشر إلى الشهادة الخارجية. وكأنها تحضر بمثابة وثيقة ملموسة يقدمها الكاتب كي يدعم ما يقول. من هنا تصبح الهمسة عتبة داخلية تقوم مقام الوثيقة أو الشهادة لتأكيد ما سرد وما حكي، وما قدم من أحداث على لسان شخصيات الرواية، أو على لسان الكاتب مباشرة من خلال تنهيداته كما أسلفنا. ولكنها تحضر خارج تسلسل الأحداث وتواترها. وهي تذكرنا بعلامة المرور" قف" التي تنبهنا إلى ضرورة الانتباه والتوقف، للنظر والانتباه إلى ما يجري حولنا، لنكون على بينة مما سيحدث إن لم نأخذ الحيطة والحذر.

إن عتبة الهمسة شهادة موضوعية يقدمها الكاتب لتأكيد صيرورة الأحدث. وتحضر في النص بصيغ مختلفة. فقد تكون وثيقة رسمية، أو حدثا تاريخيا، أو شهادة حية، أو استشهادا من نصوص أدبية أو تاريخية أو علمية، أو حدثا واقعيا متداولا في الصحف، أو في وسائل الإعلام الأخرى،

أو خبرا عاديا أو مثيرا يتداوله عامة الناس، أو تعليقا على حدث أو واقعة معينة قد تبدو عادية في ظاهرها، ولكنه تحمل معنى له دلالات كبرى في فهم ما وقع أو ما يقع في المجتمع. ومن ذلك مثلا تعليقه على هجرة بيرم التونسي إلى فرنسا ليشتغل ناديا في مقهى، وما تعرض له من إهانة هناك، قبل أن يلتقي صدفة بفاطمة رشدي وأعضاء فرقتها:

همسة:

مصر العظيمة أنجبت عبقرية بيرم التونسى المصري الذي خرج من عباءته عباقرة شعر العامية فؤاد حداد.. وسيد حجاب.. وصلاح جاهين.. وأحمد فؤاد نجم.. ومجدي نجيب.. وعبد الرحمن الأبنودي ، ومصر العبيطة جعلت بيرم التونسى يموت فقيرا معدما ومعه يوسف بك وهبى وصلاح جاهين والباقى الله أعلم[١].

وبهذا نلمس أن الرواية تجمع خليطا من التقنيات التي تأخذ كلها طابعا تجريبيا خالصا. فهي لا تعتمد على تقنيات السرد التقليدي، ولا تلتزم بأسلوب ثابت وتقسيم واضح ونهائي

---

[١] السيد حافظ، ن س كافيه، ص ١٦٠

يجعلك تصنفها في خانة هذه المدرسة أو تلك، لأنها تثور على كل المدارس وتمنح لنفسها هذا التميز الذي يؤهلها لتكون موغلة في تجريبيتها، إلى درجة تحس معها وكأنك أمام نص لا يخضع لمواصفات سردية واضحة المعالم. ففيها من السرد والحكي والسيرة الذاتية والمذكرات والشعر والتاريخ والنقد ما يجعلها عصية على التصنيف والتجنيس، رغم أن صاحبها يقدمها باعتبارها رواية كما جاء ذلك صراحة في ميثاق العنوان.

تنطلق الرواية من الذات الخاصة لتمتد إلى ذات الواقع العربي المتهرئ من الخليج إلى المحيط، قصد تعريته وإدانته بأسلوب يقطر سخرية ومرارة، رغم أن التيمة المهيمنة على النص في ظاهرها هو الحب؛ أو لنقل هو العشق بمختلف تجلياته المادية والروحية في مجتمع ما زالت النزعة البطريركية هي المتحكمة فيه.

ومن مظاهر تلك السخرية، استعانة الكاتب بمبدإ المفارقات بغية تعرية مواطن الخلل، انطلاقا من استحضار واقع الحال ومقارنته بمنطق الحقيقة، أو لنقل خلق تعارض بين الواقع والحقيقة. ولإبراز هذه الخاصية، لجأ إلى تقنية الهوامش

والحواشي ضمن الخطأب السردي. ومن المعروف أن الهوامش والحواشي تثبت عادة بصفتها إضافات خارج المتن، لغرض التعليق أو التصحيح أو الإضافة أو التوضيح، أو غيره مما يشكل نصا موازيا أو عتبة نصية ميتاسردية. ولكن السيد حافظ وظفها باعتبارها تكملة لأسلوب السرد ضمن خطاب السارد الأساسي. ولعل عتبتي التنهيدة والهمسة من أكثرها حضورا. وهي تتنوع من حيث أساليبها وشكلها وحجمها. فمنها ما يلخص في سطر أو في عنوان بخط عريض، ومنها ما يمتد لأكثر من خمس صفحات...

فهذه العتبات تشكل نصوصا موازية غير سردية، لأنها توظف أسلوب النقد أو التأريخ أو الشهادة، أو نحو ذلك مما يندرج ضمن الكتابة العابرة للنصوص. وهي عملية مقصودة لاستحضار بعض القضايا السياسية والاجتماعية والفكرية التي يعالجها المؤلف بموازاة مع التيمة الأساس. ومن خلالها يقدم موقفه النقدي باعتبارها قضايا تهم أي مواطن في الوطن العربي الكبير. فهي تقنية ميتاسردية كما قلنا يستعين بها لإبراز مظاهر المفارقات حتى يفضح ما وقع تاريخيا وما يقع اليوم، أو يقدم صورة لما هو كائن وما ينبغي أن يكون،

بصورة معبرة تتضمن كثيرا من المرارة والسخرية والنقد كما في هذه الهمسة المعبرة مثلا:

همسة:

"**مصر التى في خاطري خرج ملايين مصري لاستقبال الفريق القومى للكرة في المطار بعد نجاح فريق كرة القدم ببطولة إفريقيا بقيادة حسن شحاتة مدربا ،ومصر التى أمامى تستقبل العالم أحمد زويل ونجيب محفوظ والبرادعى الحاصلين على جائزة نوبل بعشرة أشخاص فقط في المطار**".

بدون تعليق... !![1]

وبذلك يربط السوسيوغرافي بالبيوغرافي من منطلق التعرية والإدانة تأكيدا خاصية المفارقات التي تعتبر ظاهريا خاصية من أسلوب الكاتب، ولكنها بموازاة لذلك تحمل شحنة فكرية أو إيديولوجية تنحاز إلى المواقف التنويرية الهادفة والملتزمة، حتى وإن كانت الرواية في ظاهرها تبدو وكأنها تتحدث عن الحياة العاطفية التي جمعت بين "وحيد سالم" و"لمى" كما أسلفنا. وكأنه يذكرنا بأن الذات المتمردة التي تتحدث عنها

[1] نفسه، ص ١١٠- ١١١

الرواية في سياقها الاجتماعي المتخلف، إنما هي جزء فقط من ذوات أخرى في الوطن العربي، عانت أو تعاني نفس المرارة والمعاناة التي يعانيها البطلان، ولكن بمستويات أخرى ومن زاويا أخرى كذلك، لا ينفصل فيها الذاتي عن الموضوعي.

والحق أن هذا الأسلوب طريف في الإبداعات السردية العربية، ويميز هذا العمل السردي ويرشحه ليكون عملا تجريبيا على مستوى الخطأب الفني. ويبدو أن السيد حافظ يستفيد من تراكم تجربته الإبداعية في مجال الكتابة المسرحية. وهو أحد فرسان المسرح العربي كما نعلم. لذلك نجده هنا ينزاح عن النمط السردي المألوف الذي يعتمد توالي الأحداث، وصرامة ضبط عملية مستويات السرد ورؤاها، ويستعين بما سميناه بتقية الميتاسرد دعما لموقفه الفكري والجمالي عبر "التنهيدات والهمسات ".

ولعل المتتبع لأعمال السيد حافظ المسرحية والسردية لن يستغرب حضور مثل هذه الطرافة فيها. بل هي قد تكون من بين العتبات الأولى التي تستقبله وهو يواجه تلك الأعمال. وبما أن العناوين غالبا ما تكون هي أولى تلك العتبات،

فسيكتشف القارئ تلك المفارقات من خلالها قبل البدء في قراءتها والغوص في تفاصيلها للتعرف إلى مفارقات أخرى تميز أحداثها وشخصياتها.

فها هو يقدم هذا العمل بعنوان غريب يحمل اسم " ن س كافيه"، وهو اسم لنوع من أنواع مشروب القهوة المعروف عالميا. وكتب رواية أخرى تحمل عنوان " قهوة سادة" في جزأين، وأخرى" كابتشينو" في ثلاثة أجزاء، ثم أخرى باسم "شهرزاد تحب القهوة سادة". وهي كلها كما هو واضح تتضمن أسماء القهوة أو أنواعها. ولعل ذلك كاف وحده لخلق الغرابة وإثارة التساؤل لدى القارئ كي يكون يقظا ليفهم العلاقة بين ذلك الشراب وبين ما ستقدمه الرواية. وخص مشروب الشاي كذلك بسلسة من الروايات على رأسها روايتا "شاي بالياسمين" و"شاي أخضر".

وتعتبر هذه الروايات بمثابة سلسلة متوالية من الأعمال السردية التي يحضر فيها الأتوبيوغرافي والسوسيوغرافي، ولكن بنفس سردي طويل ومتوال يؤهلها لتندرج ضمن ما يطلق عليه عادة مصطلح الروايات النهرية. وهي تلك النصوص المتسلسلة التي تنكب على موضوع عام، يتفرع

إلى موضوعات صغرى، أو تيمات أو قضايا فرعية، ضمن نصوص متفرقة يجمعها ذلك الموضوع العام. وهي خاصية تحضر بشكل لافت عند المبدع عبد الرحمن منيف في سلسلة رواياته التي أطلق عليها اسما عاما هو "مدن الملح"، ولكنها تتفرع إلى نصوص تحمل عناوين فرعية من قبيل: " التيه"، و"الأخدود"، و"تقاسيم الليل والنهار"، و"المنبت"، و"بادية الظلمات" وغيرها...

وإذا كانت صفة "النهرية" تؤكد خصوبة النفس السردي عند السيد حافظ، فإن صفة التجريبية تظل ميزته الجوهرية، سواء ما تعلق منها بالجانب السردي أم بالجانب الدرامي. وهي ميزة تفيد مدى اجتهاده في البحث عن الأساليب الجديدة والمغايرة والمستفزة أحيانا. وهذا ما يؤهلها لتأخذ صفة الحداثة بكل اطمئنان. ولا نعني بالحداثة فقط ما يخص الجانب الفني أو ما يرتبط بشكل الكتابة، وإنما نعني الحداثة بمعناها الشامل. وهو المعني الذي يشمل مجمل الخطأب السردي: أي بناء العمل الإبداعي وما يتضمنه من فكر ورؤية استشرافية متنورة تهم القيم الكونية المطلقة.

فالسيد حافظ عادة ما ينطلق من ذاته ليمر إلى القضايا

الإنسانية التي تمثل قيما حاضرة في كل مكان وكل زمن. وهو بهذا يخلط بين الذاتي والموضوعي للتعبير عن الهموم العامة والخاصة معا، باعتبارها قيما كونية لا تنحصر في ذات معينة أو مجتمع معين كذلك، وإنما هي قيم خالدة لها بعد استشرافي وكوني. ولعل ذلك هو ما يجعل الذات الساردة في نص "ن س كافيه" - التي هي ذات المؤلف على الأرجح - هي مادة السرد وقضيته الأولى: منها يبدأ وإليها ينتهي. وهي جرأة غير مألوفة في الكشف عن الخفي والخاص، بل والحميم أيضا في تلك الذات وعلاقتها بالآخر، انطلاقا من طابو العشق الذي يمارس خفية وعلانية بكل تفاصيله الصادمة أحيانا.

لهذا، فبقدر ما يبدو هذا النص السردي سيرة ذاتية لعاشق كرس جزءا من حياته للحب وملذاته ونزواته ومآسيه، تبدو كذلك رواية كشف ونقد وتعرية وبوح... بوح ذات تصارع من أجل تفجير نزواتها الصغرى والكبرى، والكشف عن مشاعرها البسيطة والمركبة التي تتوارى عادة وراء قناع الطابوهات ... إنها ببساطة رواية البوح والكشف والمغامرة ... منطلقها هو الذات الخاصة كما يبين ذلك ظاهرها، ولكن تجلياتها توحي بذات أكبر هي ذات مجتمع تنخره اعتلالات كثيرة، وتنتظره إصلاحات، أو لنقل تغييرات جوهرية في

السياسة والاجتماع والاقتصاد والثقافة: أي تغييرات تمس كل ما له علاقة بإنسانية الإنسان ومدنية المدينة، بمعناها الفلسفي طبعا لا بمعناها الفيزيقي والمادي فقط.

عصفور تحت المطر
مسلسل النقد والمحاسبة

شاهد المشاهد العربي مسلسل "عصفور تحت المطر" في بعض القنوات التلفزيونية العربية، عن قصة وسيناريو وحوار المبدع المسرحي التجريبي الكبير السيد حافظ، وإخراج محمود بكري. فبالرغم من بعض الثغرات الفنية والتقنية التي اعترت مشاهد من بعض حلقات هذا المسلسل، فإنه وفق إلى حد كبير في تسليط الضوء على كثير من القضايا السياسية والاجتماعية والتاريخية التي عرفتها مرحلة ما بين ثورة ١٩٥٢ وبداية حكم السادات: أي أن المسلسل يعالج فترة تاريخية محددة من تاريخ مصر الحديث تتحدد بالضبط في عقدين من الزمن؛ وهي الفترة التي قضاها بطل المسلسل داخل الزنزانة.

ونؤكد منذ البداية أنه توافرت للمسلسل جملة من أسباب التوفيق، على رأسها طبعا السيناريست المبدع المسرحي التجريبي السيد حافظ. فقد عرف عن هذا الكاتب هوسه بالتجريب في كتابة النص المسرحي، إذ يمكن اعتباره على رأس المبدعين الذين ثاروا على الكتابة النمطية، والأعراف المتداولة في تركيب الأحداث، وتنامي الشخصيات وتأجيج الصراعات الدرامية. فهو يكتب خارج القاعدة المتداولة. لذلك

ظلت كتاباته المسرحية من بين الكتابات التي تشكل الاستثناء في خريطة المسرح العربي.

فهو في كل مرة يفاجئنا بنص مغاير، وبأسلوب مستفز. كما يفاجئنا بمعانقته للأجناس الأدبية والفنية المتداولة بدءا بالشعر، مرورا بالقصة والرواية، وصولا إلى الكتابة الدرامية للكبار والصغار على حد سواء. وهو في هذه الإبداعات يزواج بين الكتابة بالفصحى والعامية معا. ولكنه فضلا عن كل ذلك، فهو كاتب سيناريو، إذ كتب سيناريوهات لعدة مسلسلات تلفزيونية، من بينها مسلسل "مبارك"، و"العطاء" و"النورس"، و"الحب الكبير" و"الغريب"، و"صغيرات على الحب" و"صدى الأيام"، ثم "عصفور تحت المطر"، وتعامل مع عدة مخرجين أكفاء، على رأسهم المخرج العربي الكبير المرحوم يحيى العلمي.

أما مسلسل "عصفور تحت المطر"، فتكفل بإخراجه المخرج محمود بكري، وحشد له ثلة من كبار الممثلين، على رأسهم الممثل المتألق أحمد عبد العزيز، ونجوم السينما المصرية من أمثال وجدي العربي في دور أبو الوفا، وأحمد ماهر في دور إبراهيم، وسيد عبد الكريم في دور فوزي النحلاوي، والممثل

القدير محمد الدفراوي في دور والد جابر، وغسان مطر في دور رئيس المخابرات، وهشام عبد الله في دور زهران، وغيرهم... أما بالنسبة الممثلات، فقد استعان بطاقات لها من الخبرة والنجومية ما أعطى قوة وفاعلة لحلقات المسلسل؛ ومن بينهن الفنانة تهاني راشد في دور سنية، وتيسير فهمي في دور كوثر، وفتحية قنديل في دور زوجة إبراهيم، وعزة بهاء في دور ابنة الإقطاعي النحلاوي، وغيرهن...

وفضلا عن الحوارات التي ميزت السيناريو، ساهمت أشعار الشاعر العربي الكبير عبد الرحمان الأبنودي في تأكيد الأبعاد الدلالية والإيحائية التي يحيل عليها هذا العمل الدرامي الجاد، إلى جانب بلاغة المقطوعات الشعرية وجماليتها.

وكما أكدنا ذلك آنفا، فالمسلسل يعالج فترة ما بين قيام ثورة ١٩٥٢ في مصر وبداية حكم أنور السادات وبالتحديد ما بين ١٩٥٢ و١٩٧٢. وهو بذلك يتناول مرحلة من أدق المراحل التاريخية في مصر وفي الوطن العربي برمته. وكأنه يشخص بشكل انتقادي مرحلة ما بعد الثورة المصرية. فهل حققت هذه الثورة غاياتها؟ وهل حافظ المسؤولون - في مختلف المؤسسات السياسية والاجتماعية والعسكرية - على مكاسب

الثورة وأهدافها؟

لقد سعت حلقات مسلسل "عصفور تحت المطر" إلى تشريح واقع ما بعد الثورة، ولم تكتف بموقف السارد والمستعرض للأحداث، وإنما عمدت إلى تعرية مكامن الخلل بوعي نقدي يستهدف كافة المؤسسات، والهياكل السياسية والاجتماعية والعسكرية. ومن خلالها عمد السيد حافظ إلى معالجة قضايا قومية هي امتداد للقضايا الوطنية، كقضية الشرق الأوسط، مع التركيز على قضية فلسطين ودور اليهود والإنجليز والأمريكان في تعميق الاستيطان. كما تناول موضوعات تشكل طابوهات في المجتمع العربي، مثل حرية التعبير، والديمقراطية والبيروقراطية، والصراع الطبقي وأزمة الشغل، والعدالة، وحقوق المرأة... وغيرها من القضايا التي جاءت لتمثل هوامش في السيناريو، ولكنها هوامش وظيفية مادامت تغني العمل وتعمق فكرته المحورية.

وفي خضم تعدد الموضوعات وتكاملها لتوفير الحبكة الدرامية، كان صوت المؤلف السيد حافظ حاضرا باستمرار، إذ في كل حلقة يحضر اسم مصر مقرونا برمز الهوية والامتداد والجذر والأصل، كما يحضر تمجيده للأرض

وللتقاليد الريفية وارتباط المواطن المصري بأرضه رغم النائبات والإغراءات معا. ويحضر صوت المؤلف كذلك ـ في كثير من الأحيان ـ على لسان شخصياته حين يتجاوز السياق التاريخي، ليستحضر علامات تاريخية تؤكد قهر القاهرة وشموخها وازدحامها الذي هو سر جمالها وجاذبيتها، فنجده يستعرض كيفية بناء القاهرة، فيتحدث عن ابن طولون، وعن المعز، وعن المغاربة، وعن سر بناء أسوارها وحاراتها و و... لينتقل بنا إلى تأكيد ارتباط المواطن المصري البسيط بأرضه رغم مرارة العيش وقساوة الظروف.

وقد عمد المخرج إلى تأكد هذه الأبعاد الإيحائية التي يزخر به السيناريو باعتماد أسلوب التقاطعات؛ وهو أسلوب يتوسل بجمع صوتين أو مشهدين متعارضين في اللحظة نفسها حتى يتمكن المتفرج من إدراك الحقيقة بعد أن يقارن بينهما.

وبما أن السيناريو يتناول حقبة زمنية تصل إلى العقدين، فإن المخرج كان مضطرا إلى التوسل بتقنيتين أساسيتين في التعبير عن المرحلة اجتماعيا وسياسيا: أولاهما تتمثل في الاسترجاع والفلاش باك. وتتم هذه العملية بالسرد حينا وبالمشهد الدرامي حينا آخر.

ثانيهما تتمثل في التوسل بالأسلوب التسجيلي والوثائقي. وهذا ما تم له بفضل اعتماد تسجيلات وصور ومشاهد بالصوت والصورة باللون الأبيض والأسود؛ وهو ما يؤكد جهد المؤلف والمخرج في عملية التوثيق هذه.

ولسنا بحاجة إلى تأكيد ما تقتضيه هذه العملية من جهد مادي للحصول على تلك الوثائق وتركيبها وصياغتها لتلائم السياق الخاص للمسلسل، ناهيك عن اللوازم اللوجيستيكية ومستلزمات البلاطو التاريخية في الفضاء واللباس، والإكسسوارات، والتعابير اللغوية والإشارية، والعادات وغيرها...

ويبدو أن السيد حافظ قدم جهدا مضاعفا في هذا العمل. فهو إلى جانب كونه عالج موضوعات حساسة ومتعددة، وقدم إحصائيات دقيقة ومعلومات تاريخية وشهادات توثيقية، وجدناه يقدم رؤيا نقدية لجملة من القضايا المعاصرة التي يعانيها المجتمع العربي في مختلف الميادين، بدءا بالسياسة، مرورا بالاقتصاد والاجتماع، وصولا إلى الثقافة والفن، من ذلك مثلا إلحاحه على ضرورة تمثل الثقافة العضوية التي تنخرط في الفعل بدل التنظير من الأبراج العاجية. وكان

"جابر" بطل المسلسل هو لسان حال الكاتب نفسه فيما يتعلق بهذه المسألة. لذلك نحس به وكأنه يتحدث بلسانه ويتبنى مواقفه وآراءه، وكان بذلك هو الضمير اليقظ، والوعي الباني، والرمز المشع للمثقف العضوي. كما كان في الآن نفسه لسان حال الطبقات الشعبية من فلاحين وعمال وعامة الشعب المقهورين. لهذا كان يكرر باستمرار وهو يواجه صديقه القديم أبو الوفاء بأن كبار البلد لا يعرفون غير الكلام؛ وكان يقصد بكبار البلد طبعا الساسة والمثقفين والأعيان ومن بيدهم زمام الأمور.

إن جابر هو العصفور الذي قهره المطر. وقد وجد نفسه وسط زوبعة لا حول له بمواجهتها غير أفكاره ومواقفه وعضوية أفعاله، لأنه ابن البلد الذي تربى على قيم الخير والجمال والعدالة والتآزر بالفطرة في ريف مصر. فالحياة هي التي علمته معنى الخير والنضال، ولم يتعلم هذه القيم في الجامعة أو في خلية حزب أو حركة فدائية، رغم أنه انخرط في المقاومة بالصدفة، وتبني مواقفها بالفطرة كذلك باعتباره ابن البلد كما قلنا.

وفي مقابل جابر، تحضر شخصية "أبو الوفاء" الذي يجسد

مناضل ما بعد الثورة. فقد كان جابر أحد زعماء المقاومة الذين ساهموا في توجيه الثورة وتفعيلها بمواقفهم وآرائهم. غير أنه سرعان ما حاد عن مبادئه حين تصالح مع الإقطاع واستفاد من خيرات البلد، ضاربا عرض الحائط كل الشعارات التي كان ينادي بها وهو طالب في الجامعة. لذلك تعرى قناعه وانكشف وجهه الثاني حين التقى بجابر من جديد: تعرى وجه الانتهازي الذي استغل مكاسب الثورة لمصالحه الشخصية. وكان جابر هو الضمير الخفي الذي يذكره بتلك الشعارات السالفة، فعاش بذلك صراعا مريرا بين شخصية "أبو الوفاء" المناضل، و"أبو الوفاء" الانتهازي، حتى أصيب بالشلل وانحدر نحو الهاوية، لأنه لم يستطع تحقيق التوازن في مواقفه وسلوكياته بين ما كان ينادي به بالأمس، وبين ما انتهى إليه اليوم. فقد عاش انفصاما في الشخصية فلم يستطع أن يحقق توازنه النفسي، لذلك كان مآله الشلل بمعناه المادي، ولكنه في الجوهر شلل معنوي قضى على كل آماله.

إن شخصية أبو الوفاء رمز للتحول الذي لحق جيل ما بعد الثورة، من سياسيين ومثقفين ممن كان يعول عليهم لبناء مجتمع ديمقراطي، يترجم مبادئ الثورة في الواقع إلى مواقف

عملية لأجل الصالح العام. وكان جابر هو الوجه الآخر له، أو هو الحلم المجهض للثورة.

وشتان ما بين الحلم والواقع. وعبثا حاول جابر تغيير الواقع دون جدوى. فما كان عليه إلا أن يلجأ إلى الله معتكفا زاهدا في كل شيء، متحاشيا التواصل مع هذا الإنسان المتخاذل السلبي الذي لم يستطع تحقيق الأمن والخير للمجتمع، فوجدناه يردد بأنه محتاج إلى ربنا لا إلى الإنسان.

إن جابر رمز للمثقف المنهزم والمحبط. وقد تبنى في نهاية حياته مواقف شبيهة بالعبث والعدمية بعد أن لمس تخاذل الرفاق ومن كان يعول عليهم في عملية التغيير. وبذلك كفر بالسياسة، وعادى السياسيين، ورفض التيارات الإيديولوجية: الاشتراكية والرأسمالية، وانتقد الأحزاب السياسية اليمينية واليسارية، وانتقد الانتهازيين الذين يغادرون البلد في اتجاه بلدان الخليج لقضاء المآرب الذاتية على حساب الوطن، كما انتقد تصالح الباشوات والفلاحين على حساب القيم الوطنية والإنسانية، وواجه سماسرة الحرب من الساسة والإداريين والزعماء، وشك في كل شيء، ورفض كل شيء، وتنكر لمبادئ الثورة نفسها، لأن كل شيء في نظره تغير نحو

الأسوإ. فحتى عملية التأميم التي تمت تحولت إلى عمليات للنهب والتبذير كما هو واضح من خلال مثال شركة الزيوت التي هي رمز يحيل على ما انتهت إليه مسألة التأميم هذه.

ومن أهم مظاهر ذلك الرفض، تنكره لأخيه سعيد الذي تحول اسمه إلى أشرف بعدما تخلى عن مبادئه الريفية، وانغمس في ممارسة الميوعة عبر الفن الرخيص والأغاني الساقطة التي كان يؤديها داخل الحانات والكاباريهات.

فجابر يدعو إلى أن يكون الفن أداة لخدمة المجتمع، ولا يكون كذلك إلا بامتلاك الموهبة الحق، والصدق في التعبير عن آهات الناس ومشاغلهم. لذلك وجدناه ينتقد موجة الفن المزيف التي أضحت تغزو الأسواق فتفسد الأذواق والأخلاق. وكأن جابر في مثل هذه المواقف يترجم المواقف الفكرية والفنية للسيد حافظ الذي يدعو إلى الالتزام على نحو ما هو واضح في جل أعماله المسرحية.

إن مسلسل عصفور تحت المطر نقد لمجتمع ما بعد الثورة، ودعوة إلى البحث عن الحقيقة. وما الحقيقة غير العودة إلى الذات، لأنها هي الأصل، مادامت مجبولة بالفطرة على الخير

والجمال والحق. فالكل يخطئ، وكما جاء في إحدى رواياته "كل من عليها خان"[١]. ولابد من المحاسبة والنقد الذاتي، لأنه لأنه السبيل الوحيد لإصلاح الخطأ ومواجهة تحديات الواقع بمختلف مظاهره الداخلية والخارجية.

وإذا كان هذا المسلسل قد استطاع أن يعالج مرحلة ما بعد الثورة بواقعية نقدية، مستفيدا من خبرات السيناريست السيد حافظ من جهة، وخبرة الممثلين، وجهد المخرج والتقنيين من جهة أخرى، فإنه مع ذلك لم يسلم من بعض المزالق، سواء على مستوى كتابة السيناريو، أم على مستوى الإخراج. فعلى مستوى كتابة السيناريو مثلا، نلاحظ أن بعض المشاهد تقدم بشكل لا يبرره منطق فني أو موضوعي؛ منها ما نلاحظه من تناقض في شخصية سنية. فهي تارة تعطف على كوثر ووالدها وجيرانها، وتارة أخرى تعاملهم بنذالة. فكيف نبرر مثلا محاولتها الإيقاع بكوثر في علاقتها بجابر ثم العودة للعطف عليها إلخ..

ومن ذلك أيضا تكرار كل من رئيس المخابرات زهدي بيه

---

[١] السيد حافظ، كل من عليها خان، مركز الوطن العربي "رؤيا"، ط١، ٢٠١٥

والضابط الإنجليزي لفظة الفدائيين وعمليات فدائية. فالإنجليز يعتبرون تلك العمليات مجرد عمليات إرهابية وليست فدائية، والفدائيون في نظرهم إرهابيون مخربون. ويبدو أن السيد حافظ كان يتحدث بلسانه هو لا بلسان شخصياته، لأنه بالفعل يعكس موقفه ولم يضع حاجزا بينه وبين شخصيات عمله الدرامي هذا.

ومن مظاهر تلك المزالق كذلك توقيع جابر على محضر البوليس بسهولة دون قراءته. وهو موقف لا يعكس حقيقة شخصيته وهو المثقف الواعي. فكيف لم يقرأ ما بالمحضر؟ وكيف تنطلي عليه ألاعيب ضابط البوليس بسهولة؟ فقد بدا جابر مغفلا جاهلا، خلافا لما يصوره المسلسل مثقفا واعيا وذكيا...

أما على مستوى الإخراج، فنلاحظ جملة من المزالق التي أخلت ببناء بعض مشاهد المسلسل وجماليتها وبمنطقها الداخلي؛ منها مثلا أن "عواطف" ـ وكذا أمها ـ لا تعرف عمها أخ عبد الستار. فهل يعقل أن يحضر العم إلى منزل أخيه القابع في السجن صدفة وهو لا يعرف أهله؛ وبسهولة يحدث التعارف ويستقر معهما ويصبح هو ولي أمرهما؟

ومنها أيضا ضبط مفهوم الزمن. ففي الحلقة ١٣ مثلا تتحدث سنية مع كوثر عن عاطف بيه وزيارته هذا الصباح، مع أن عاطف بيه كان في القرية ومكث هناك مدة طويلة وقد التقى هناك بجابر إبان عطلته.

فالمخرج لم يراع مقياس الزمن الفاصل بين حديث سنية وما تم من أحداث قبلها ليردك أن الأمر لا يتعلق بهذا الصباح، بل بزمن أبعد بذلك بكثير.

ومن الملاحظات التي نثيرها في هذا الصدد كذلك، مسألة اللباس. فهناك شخصيات تقدم بأزياء دائمة رغم تغيير الأحداث والأزمة. فتوفيق أمين سائق السيارات ظل بلباسه طوال المسلسل رغم اختلاف الأزمة، وكذلك عصام ابن أبو الوفا، يظل بلباسه رغم تغير الأمكنة والأزمة. فوضعه الاجتماعي يسمح له بتغيير ملابسه كل مرة، إلا أنه ظل بنفس الملابس في كثير من الحلقات التي تتناول أزمنة متباعدة.

كما أن بعض الأحداث تتم دون مراعاة التسلسل المنطقي الداخلي لتبدو مقحمة بشكل غير مبرر، أو تبدو غير منسجمة بسبب خلل في المونتاج، من ذلك مثلا حديث عصام مع نادل

المقهى وسؤاله عن جابر؛ ففي الحلقة ٢٤ يسأله عنه ثم يأتي في الحلقة ٢٥ ليقدم نفس السؤال بمواصفات المشهد نفسه، كأن شيئا لم يقع من قبل ويقدم بطاقته للنادل، وهكذا...

ومن ذلك أيضا سؤال مسؤول الأمن لخليل حول من يكون داود يوسف في الحلقة ١٢، مع أنه كان قد زار هذا الأخير في منزله وتحدث إليه باسمه، وذكر له تفاصيل حياته، وطلب منه أن يكف عن الإساءة إلى النظام. وقد تم ذلك في الحلقة ١١. فكيف لم ينتبه المخرج إلى هذه الهفوات وإن كان الأمر يتعلق بعمل تقني المونتاج.

وهناك كذلك كيفية تقديم بعض الشخصيات، إذ قدم المخرج شخصية "نعيمة" خطيبة زهران بصورة باهتة حين قرنها بأم زهران التي أصيبت بالجنون. فإذا كانت حالة الجنون ملائمة للأم العجوز التي لم تصدق وفاة ابنها، فكيف لنعيمة الفتاة الشابة التي ارتبطت بمناضل فدائي...

وبصرف النظر عن هذه الهفوات التي عنت لنا ـ وقد تكون مبررة من لدن المؤلف والمخرج ـ، فإن مواطن القوة تظل بارزة بشكل جلي في هذا المسلسل. فهو غني بالمعلومات

التاريخية الكثيرة التي كانت تشكل حواشي الموضوع المحوري، فجاء يحمل طابع الموسوعية بهذا التعدد في الأحداث والمعارف. ونظرا إلى جدية الموضوع وأهميته، فقد حرص المؤلف على إضفاء طابع التاريخية على العمل، حين استعان بوثائق وشهادات تسجيلية تحيلنا على تجربة المسرح التسجيلي مع بعض أعلامه من أمثال بيترفايس وإيروين بيسكاتور.

وحتى يضفي على هذا العمل الدرامي بعدا جماليا يوفر للمشاهد متعة المرح والانشراح، استعان بأساليب الكوميك كالمرح والنكتة والدعابة عبر النقاط مشاهد من الحياة اليومية التي بقدر ما تثير من الضحك والاستغراب، تثير من الشفقة والألم. وبذلك يفتح لنا باب الضحك الرمادي الذي هو نوع من الضحك النقدي لأنه ضحك كالبكاء.

ومن أهم ميزات هذا العمل أيضا، أنه ذو بعد وطني يجمع بين التاريخية والنقد الهادف. فهو يهدف إلى بث الروح الوطنية واستفزاز المتفرج بعد أن يقربه من مواطن الخلل في المجتمع. كما أنه يسلط الضوء على كثير من تفاصيل تطور المجتمع المصري الحديث والقديم معا، على نحو ما يتأكد ذلك

من خلال حديثه عن كيفية بناء القاهرة ومبررات تصاميمها الهندسية آنذاك، وكذلك التطورات التي طرأت على الشخصية المصرية بعد تحقق الثورة التي لم تستطيع أن تتبلور إلى فعل واقعي في حياة المسؤولين الذين كانوا بالأمس القريب من حماتها وقاداتها.

ولعل أهم إشكالية طرحها هذا المسلسل على المستوى الفكري هو: هل تحققت الثورة فعلا؟ وهل تحرر العصفور من قفص البيروقراطية والمحسوبية الطبقية، أم أنه ما يزال تحت وطأته؟ هذا السؤال يظل معلقا إلى أن يتحرر العصفور كليا، وتسطع شمس الحرية والديمقراطية بعد ليل المطر الطويل...

وقد وفر المخرج محمود بكري جملة من وسائل الإمتاع والتشويق. وكان في طليعة مظاهر الإمتاع هذه جودة التشخيص. ولا غرابة في ذلك مادام هذا العمل يتكئ على أعمدة متينة في مجال التمثيل. ويكفي استحضار بعض تلك الأسماء التي ذكرناها سابقا ذكورا وإناثا، لنطمئن إلى هذا الجانب ونحس بمتعة المتابعة. فحضور مثل تلك الأسماء كفيل بتوفير كل أسباب المتعة ونجاح التلقي.

كما أن المخرج عرف كيف يصل إلى نفسيات الشخصيات بالتركيز على الجانب النفسي أكثر؛ وهو ما كان يساهم في بلورة الصراع الدرامي بمختلف أنواعه. وقد وفر المؤلف أسباب هذه الأنواع من الصراعات بتقديم حكايات وقضايا داخلية تتفرع عنها صراعات نفسية واجتماعية وسياسية وفكرية. فكل شخصية ترتبط بالأخرى من خلال علاقة أو علاقات تساهم بشكل أو بآخر في تأجيج الصراع وتعقيد الحبكة الدرامية.

وإذا كان مبدأ التسلسل المتنامي للأحداث هو المتحكم في هذا العمل، فإن بعض الأحداث كانت تشكل الاستثناء؛ وهو ما كان يحقق فعل المفاجأة، لأن الصدفة هي التي تساهم في الحدث بدل التنامي المنطقي له. وربما لجأ المؤلف إلى مبدإ الصدفة، رغبة منه في توفير الإثارة والتشويق لتكسير أفق انتظار المتفرج.

وإذا كان المسلسل غنيا بتعدد الشخصيات وأمزجتها ومواقفها، فإنه كان غنيا أيضا في تنوع المشاهد والمناظر الداخلية والخارجية. وهو أمر طبيعي مادام المسلسل قد عالج مرحلتين مختلفتين من حيث التاريخ والجغرافيا. وكل مرحلة تقتضي

أن يوظف لها المخرج ما يناسبها من الديكور والأزياء والماكياج، وغيرها من الأساليب التعبيرية الأخرى التي تضفي طابع الواقعية على الأحداث. ولقد نجح المخرج إلى حد كبير في توفير هذه الوسائل، كما نجح الممثلون في تمثّل تطور الشخصية ضمن السياق الجديد للأحداث، انطلاقا من مبدإ التقمص، خصوصا مع الممثلين الكبيرين أحمد عبد العزيز وفتحية قنديل. فقد نجحا إلى حد كبير في تقمص الشخصية الجديدة: شخصية ما بعد العشرين عاما، ولا شك أنه إلى جانب موهبة الممثلين، تحضر مهارة فنان الماكياج كما هو واضح مع الشخصيات الأخرى التي ساهمت جميعها في إغناء هذا المسلسل النقدي الهادف.

وأخيرا، فإن مسلسل "عصفور تحت المطر" يوفر للمشاهد من المتعة والفائدة، ما يجعله من الأعمال الدرامية التي تغني الرصيد الدرامي في الوطن العربي، كما يعد شهادة على مرحلة حاسمة من تاريخ هذا الوطن، في انتظار تحقق حلم العصفور الذي بلله المطر، وحال دون تحليقه حرا طليقا في سماء الحرية.

السيـرة العلمية
البروفسور مصطفى رمضانى



أستاذ المسرح بجامعة محمد الأول

دكتور دولة

مؤلف ومخرج مسرحى

- وسام الاستحقاق الوطني من الدرجة الممتازة: ٢٠١٢
- درع الشرق بسوريا - بتاريخ ٠٥ / ٠٢ / ٢٠١٠
- درع نادي الفكر والإبداع بالكويت .٢٠١٥/٠١/٠٨
- الجائزة الأولى في النقد المسرحي بالوطن العربي – الإسكندرية – مصر– ١٩٨٩.
- الأمين الجهوي للنقابة الوطنية لمحترفي المسرح بالمغرب - فرع الجهة الشرقية سابقا
- رئيس فرقة المسرح الجامعي للبحث الدرامي بوجدة.
- عضو اتحاد كتاب المغرب.

الجوائز

- الرتبة الأولى في مهرجان المسرح المدرسي بالجديدة – عن مسرحية " أطفال البسوس " – مايو ١٩٩٣.
- جائزة الفرجة المسرحية عن مسرحية " رجال لبلاد " في المهرجان الوطني ٣٤ لمسرح الهواة بالرباط – يوليوز ٢٠٠٢.
- جائزة السينوغرافيا عن مسرحية "رجال لبلاد" في المهرجان الوطني ٣٤ لمسرح الهواة بالرباط – يوليوز ٢٠٠٢.

- جائزة التشخيص ذكورا عن مسرحية " رجال لبلاد " في المهرجان الوطني٣٤ لمسرح الهواة بالرباط–يوليوز ٢٠٠٢

الإبداعات المسرحية:

١ - "سالف لونجة" لعبد الكريم برشيد. إخراج سنة ١٩٧٧

٢- هذا مجرد تمثيل: تأليف وإخراج سنة .١٩٧٩

٤- الباسبور : أليف وإخراج سنة .١٩٨٧

٥- الوحدة: تأليف وإخراج سنة .١٩٨٨

٦- لحساب تالي: تأليف (إخراج يحي بودلال) سنة ١٩٩٨.حاصلة على دعم الإنتاج لجمعية المسرح العمالي

٧- رجال لبلاد: تأليف وإخراج سنة ٢٠٠٢. حاصلة على دعم الترويج لجمعية أنوار بركان للمسرح

٨ ـ بْني قردون: تأليف ٢٠٠٧ إخراج مصطفى برنوصي ٢٠٠٨ حاصلة على دعم الإنتاج لجمعية كوميدراما

٩ ـ السوق: تأليف سنة ٢٠٠٢ ـ إخراج مصطفى برنوصي ٢٠٠٩ حاصلة على دعم الإنتاج والترويج لجمعية كوميدراما.

١٠ ـ غربة: تأليف سنة ٢٠٠٩ إخراج مصطفى برنوصي ٢٠١٠ حاصلة على دعم الترويج لجمعية كوميدراما.

١١ ـ بداية اللعبة: تأليف سنة ٢٠١١ إخراج عيسى شلفي، تقديم جمعية أنوار للمسرح والثقافة بأبركان

١٢ ـ مرتجلة الشرق: تأليف وإخراج سنة ٢٠١٧

١٣ لحساب طابلة: إخراج حسين بوحسين ٢٠١٨

١٤- سوق مطيار، تأليف دجنبر ٢٠٢٢.

المؤلفات النقدية المطبوعة

١. قضايا المسرح الاحتفالي- منشورات اتحاد كتاب العرب- سوريا ١٩٩٣.
٢. بنية الخطاب المسرحي عند توفيق الحكيم، منشورات الشرق، وجدة ١٩٩٥.
٣. الحركة المسرحية بوجدة من التأسيس إلى الحداثة - منشورات كلية الآداب وجدة - دار النجاح الجديدة ١٩٩٦.
٤. بيبليوغرافيا المسرح المغربي (بالاشتراك مع د. محمد قاسمي) – مؤسسة النخلة للكتاب – وجدة – ٢٠٠٣.
٥. الكتابة الأدبية عند عبد الكريم غلاب (تقديم وإعداد) – منشورات كلية الآداب – وجدة – مؤسسة النخلة للكتاب – وجدة – ٢٠٠٣.

٦. دينامية الفعل الدرامي في مسرح السيد حافظ (إعداد وتقديم) ـ مركز الحضارة العربية ـ القاهرة ط١ ـ٢٠٠٥
٧. مسرح عبد الكريم برشيد: التصور والإنجاز، مطبعة تريفة، بركان، ط١ ـ ٢٠٠٧
٨. علامات في المسرح المغربي ـ مطبعة جسور ـ وجدة ـ ط١ ـ ٢٠١٢
٩. نقد النقد المسرحي المغربي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، المغرب، ٢٠١٤
١٠. تحاور الجماليات المسرحية بين الشرق والغرب، منشورات مقاربات، فاس، المغرب، ٢٠١٤
١١. تحاور الجماليات المسرحية بين الشرق والغرب، منشورات مقاربات، فاس، المغرب، ٢٠١٤
١٢. صيرورة النص المسرحي المغربي، بالاشتراك مع الدكتور محمد قاسمي، مطبعة الجسور، وجدة، ط١ ـ ٢٠١٨

النصوص المسرحية المطبوعة

١. مسرحية بْني قردون، مطبعة تريفة، بركان، ٢٠٠٧
١. أطفال البسوس، دائرة الإعلام والثقافة، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٩.

٢. مرتجلة الشرق ـ مطبعة الجسور، وجدة ٢٠١٧
٣. سوق مطيار، مطبعة الجسور، وجدة ٢٠٢٢

المؤلفات المطبوعة بتأليف مشترك

٢. جوانب من الأدب في المغرب الأقصى- منشورات كلية الآداب - وجدة ١٩٨٦.
٣. المغرب الشرقي بين الماضي والحاضر - منشورات كلية الآداب - وجدة ١٩٨٨.
٤. السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي - مركز الوطن العربي للنشر - رؤيا -الإسكندرية ١٩٩٠.
٥. حاضرة المغرب الشرقي مدينة وجدة من التأسيس إلى الوقت الحاضر - منشورات كلية الآداب - وجدة ١٩٩٢.
٦. البحث الأدبي في المغرب: التأصيل والتحديث، منشورات كلية الآداب، مكناس ١٩٩٤.
٧. محمد تميد الغائب الحاضر - منشورات جامعة المولى إسماعيل بمكناس ١٩٩٤.
٨. تكريم الأستاذ عباس الجراري، حوليات كلية اللغة العربية، منشورات كلية اللغة العربية بمراكش ١٩٩٤.

٩. الحركة العلمية في عصر الدولة العلوية- منشورات كلية الآداب وجدة ١٩٩٥.
١٠. الكتابة النقدية عند حسن المنيعي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، فرع فاس ١٩٩٥.
١١. زهرة الآس في فضائل العباس - مطبعة المناهل - الرباط-١٩٩٧.
١٢. قراءة في كتاب (تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر بالمغرب) – منشورات كلية الآداب بوجدة-رقم ٤٢- سلسلة ندوات ومناظرات رقم ١٣-٢٠٠١
١٣. المرتجلة في المسرح ـ الخطاب والمكونات. منشورات مجموعة البحث في المسرح والدراما. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. تطوان. ط١ ـ ٢٠٠٣
١٤. النقد التطبيقي بين النص والمنهج ـ منشورات مكتب المغرب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية ـ دار النجاح الجديدة ـ البيضاء ـ ط١ ـ ٢٠٠٤
١٥. ذاكرة المسرح، المؤلفون، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢ أبريل ٢٠٠٤
١٦. المسرح المغربي بين التنظير والمهنية ـ منشورات مجموعة البحث في المسرح والدراما ـ كلية الآداب

والعلوم الإنسانية. تطوان ط١ ـ ٢٠٠٤.
١٧. تقديم مسرحية امرؤ القيس في باريس لعبد الكريم برشيد ـ سلسلة كتاب في جريدة. بإشراف منظمة اليونسكو ـ ع ٧٧ يناير ٢٠٠٥
١٨. دينامية الفعل الدرامي في مسرح السيد حافظ ـ (إعداد وتقديم) مركز الحضارة العربية ـ القاهرة ـ ط١ ـ ٢٠٠٥
١٩. الدكتور خالد محيي الدين البرادعي شاعر ظله الشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ٢٠٠٥
٢٠. الأدب المغاربي اليوم ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ـ ط١ ـ ٢٠٠٦
٢١. الفرجة والتنوع الثقافي، منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة، طنجة، ط١، ٢٠٠٨
٢٢. الأدب العربي والآداب العالمية بين التأثر والتأثير ـ ط ـ علم الكتب الحديث ـ عمان ـ الأردن ـ ط١ـ ٢٠١١.
٢٣. المسرح المغربي المسالك والوعود، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات العربية المتحدة، مارس ٢٠١٣
٢٤. صورة الأديبة الكويتية هيفاء السنعوسي في عيون النقاد المغاربة المعاصرين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، يناير ٢٠١٥.

٢٥. الرواية في الوطن العربي: الخصوصية والتلقي. منشورات جمعية المقهى الأدبي. مطبعة الجسور. وجدة ٢٠١٦ .
٢٦. الهجرة في الأدب العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٢٠١٦/١٤.
٢٧. الجماليات المسرحية في تجربة المخرج المسرحي محمد بلهيسي، منشورات مقاربات. فاس ٢٠١٧
٢٨. التناص والنقد الأدبي المغربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة، سلسلة ندوات ومناظرات ٢٠١٧/١٥، ط١، ٢٠١٧.
٢٩. التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية. ج٢. إعداد وتقديم دكتورة نجاة صادق الجشعمي- دار الحضارة العربية – مصر ٢٠١٧.
٣٠. المسرح التجريبي بين المراوغة واضطراب المعرفة- إعداد وتقديم دكتورة نجاة صادق الجشعمي- دار حورس للنشر والتوزيع – الإسكندري- مصر ٢٠١٨.
٣١. سوسيولوجيا أحمد شراك بين البحث والفكر والثقافة والإبداع، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة، سلسلة كتاب المختبر رقم ١، دجنبر ٢٠١٨.

٣٢. وجدة في وجداننا، منشورات مركز الدراسات، والبحوث الانسانية، والاجتماعية، وجدة. أكتوبر ٢٠١٩
٣٣. ثريا جبران الأيقونة، منشورات وزارة الثقافة يونيو ٢٠٢٣

بعض المجلات التى نشر فيها عشرات الأبحاث والمقالات :

المجلات المغربية حسب الترتب الألفبائى :

الأساس ـ آفاق ـ البلاغ ـ التأسيس ـ الثقافة المغربية ـ حفريات مغربية ـ حوليات كلية اللغة العربية مراكش الحياة الفنية ـ دراما ـ دراسات وأبحاث في المسرح وفنون العرض ـ ديهيا ـ روافد ثقافية مغربية ـ السفير ـ ضفاف ـ علامات فضاءات مغربية ـ مجلة تاريخ المغرب ـ مجلة كلية الآداب مكناس ـ مجلة كلية الآداب وجدة ـ مجلة المسرح المدرسي ـ مجلة مندوبية وزارة التربية الوطنية ـ المشكاة ـ مقامات ـ فكر ونقد ـ منار وجدة ـ المناهل ـ مواسم ـ الموقف ـ النبوغ ـ الندوة.

- المجلات المشرقية :

الآداب (لبنان)، ـ البيان (الكويت)، ـ التجديد العربي (مصر)، الرواية (مصر) ـ صدى الشاشة (مصر)، الشموع (مصر)، ـ فصول (مصر)، شؤون أدبية (الإمارات العربية

المتحدة)، ـ العربي (الكويت)، ـ عمان (الأردن)، عالم الفكر (الكويت)، الفصول الأربعة (ليبيا)، الكويت (الكويت)، الكاتب العربي (سوريا)، كتابات معاصرة (لبنان)، مجلة ثقافة الطفل (مصر)، المسرح (مصر)، المسرح العربي (الإمارات العربية المتحدة)، الموقف الأدبي (سوريا)، المنهل (السعودية).

الجرائد: نشر مئات المقالات ضمن أعمدة، مقالات مستقلة في الجرائد التالية

الجرائد الوطنية:

الاتحاد الاشتراكي ـ الأحداث المغربية ـ أنوال ـ البيان ـ بيان اليوم ـ الجسر ـ الحدث الشرقي ـ الزمن ـ الحياة المغربية ـ السند ـ الشرق ـ الصباح ـ العلم ـ لوريونطال ـ المحرر ـ ملوية ـ الميثاق الوطني.

الجرائد المشرقية:

- **الأسبوع الأدبى (سوريا)**
- **الأهرام (مصر)**
- **الشعب (الجزائر)**
- **مسرحنا (مصر)**
- **الراية (مصر).**

- محكم دولي في مجال المسرح والتراث الشعبي
- له مشاركات علمية وثقافية في العديد من التظاهرات الثقافية والعلمية الوطنية والدولية.
- عضو لجان التحكيم في العديد من المهرجانات المسرحية الوطنية والدولية.
- مؤطر أكاديمي للدراسات العليا في بعض الجامعات المغربية والعربية.
- أشرف على العديد من أطاريح الدكتوراه ودبلوم الدراسات العليا داخل المغرب وخارجه. * محكم دولي في مجال المسرح والتراث الشعبي

- له مشاركات علمية وثقافية في العديد من التظاهرات الثقافية والعلمية الوطنية والدولية.
- عضو لجان التحكيم في العديد من المهرجانات المسرحية الوطنية والدولية.
- مؤطر أكاديمي للدراسات العليا في بعض الجامعات المغربية والعربية.

- أشرف على العديد من أطاريح الدكتوراه ودبلوم الدراسات العليا داخل المغرب وخارجه.
- محكم دولي في مجال المسرح والتراث الشعبي
- له مشاركات علمية وثقافية في العديد من التظاهرات الثقافية والعلمية الوطنية والدولية.
- عضو لجان التحكيم في العديد من المهرجانات المسرحية الوطنية والدولية.
- مؤطر أكاديمي للدراسات العليا في بعض الجامعات المغربية والعربية.
- أشرف على العديد من أطاريح الدكتوراه ودبلوم الدراسات العليا داخل المغرب وخارجه.

نبذة عن الفنانة التشكيلية زكية مركَوم

هي من مواليد مدينة بركان المغربية. جمعت بين الشعر والتشكيل. وتمارس هذا الفن بشكل عصامي. وهي تعد اليوم من أهم الفنانين التشكيليين المغاربة الشباب. وقد حصلت على الرتبة الأولى في أحد المهرجانات المغربية الخاصة بالفن التشكيلي للمبدعين الشباب.

شاركت في عدة معارض داخل المغرب وخارجة ولاسيما في فرنسا وبلجيكا وهولندا وإسبانيا حيث تقيم وتمارس هوايتها المفضلة في إبداعات اللوحات الفنية، وتقيم معارض بشكل فردي وجماعي.

وهي معروفة بأسلوبها التجريبي، إذ أنجزت لوحات تشكيلية بأساليب وحساسيات فنية متنوعة، ولكنها مالت بالخصوص إلى المدرسة التكعيبية. وقد انجذبت في لوحاتها الأخيرة إلى المنهج الأنتروبولوجي، عبر تعاملها مع التراث الأمازيغي بتوظيف حروف تيفناغ، والوشم، وبعض المواد المحلية التقليدية، كالخشب والصوف ومادة القهوة والمنمنمات ونحوها.

وإلى جانب لوحاتها الكثيرة، أنجزت الفنانة زكية مركَوم لوحات فنية لعدة كتب لكتاب مغاربة في مختلف التخصصات. وتعد اليوم من أهم الفنانات التشكيلية اللواتي يمارسن الفن التشكيلي في بلاد المهجر، خصوصا في إسبانيا ودول جنوب البحر البيض المتوسط، فضلا عن المغرب.

الفهرس